

Museu d'Art de Girona. 2017

12 | 12

mesos | obres

md'A Museu d'Art
de Girona

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Museu d'Art de Girona. 2017.
12 MESOS I 12 OBRES

CATÀLEG

Edició i producció
Museu d'Art de Girona
(Agència Catalana de Patrimoni Cultural)

Direcció
Carme Clusellas i Pagès

Coordinació
Antoni Monturiol i Sanés
Irene Forts i Plana

Autors dels textos
Júlia Semproniana Carreras i Tort
Lídia Chalaux i de la Riva
Rosa Creixell i Cabeza
Neus Crous i Costa
Antoni Cruanyes i Bornay
Joan Domenge i Mesquida
Victoria Durá i Ojea
Isabel Fabregat i Marín
Laura Lleonart i Murcia
Antoni Monturiol i Sanés
Inés Padrosa i Gorgot
Hèctor Pérez i Varela
Josep Narcís Pujol i Vila
Magda Pujolàs i Xarles
Francesc Ruiz i Quesada
Carlos Sánchez i García
Alba Varenna
Pep Vila i Medinyà
Joan Yegüas i Gassó

Disseny gràfic i maquetació
La Fonda Gràfica

Impressió
Palahí Arts Gràfiques S.L.

Assessorament lingüístic i traduccions
Anna Asperó

Autors de les fotografies
Rafel Bosch
Ajuntament de Girona. CRDI
Arxiu Fotogràfic de Barcelona



Dipòsit legal
GI 296-2018
12 MESOS 12 OBRES. MUSEU D'ART DE GIRONA, 2017.
ISBN: 978-84-393-9670-3

L'ús dels continguts d'aquesta obra està subjecte a una llicència de Reconeixement – No Comercial – Sense Obra Derivada (by-nc-nd) de Creative Commons. Se'n permet la reproducció, distribució i comunicació pública sempre i quan no sigui per a usos lucratius i no es modifiqui el contingut de l'obra. Per veure una còpia de la llicència, visiteu :
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Imatge de la coberta: Detall *Vista de Girona*, 1806. Jean François Ligier / Gravador: François Nicholas Barthélemy Dequevauviller. Museu d'Art de Girona. Núm.reg. 251.834. Fons d'Art Diputació Girona. Fotografia: Rafel Bosch.

MUSEU D'ART DE GIRONA

Direcció
Carme Clusellas

Equip tècnic
Aurèlia Carbonell, Irene Forts, Carme Martinell,
Antoni Monturiol

Administració
Adriana Cle, Dorí Mesa, Mar Ribot

Manteniment
Ignasi Arévalo, Gabriel Rodríguez, Jaume Soler

Servei d'atenció al públic
Trinitat Carcelén, Sara Escaño, Leticia Garcia,
Pilar Ramírez, Pere Romans

Col·laboracions
Elena Boix, Àngels Miralles, Clara Saperas,
Montse Vinardell

Museu d'Art de Girona
Pujada de la Catedral, 12
17004 Girona
Tel. (+34) 972 20 38 34
www.museuart.com

Museu d'Art de Girona. 2017

12 | 12

mesos obres

md'A Museu d'Art
de Girona



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Diputació
de Girona

ÍNDEX

Presentació	11
CARME CLUSELLAS I PAGÈS	
Gener	12
<i>Creu de terme gòtica d'Amer</i> (fragment)	
Text: JOSEP NARCÍS PUJOL I VILA / ANTONI CRUANYES I BORNAY	
Febrer	16
<i>Tríptic dels Sants Metges de Canet d'Adri</i>	
Text: PEP VILA I MEDINYÀ	
Març	20
<i>Cap de jove</i> . Joan Brull i Vinyoles	
Text: ISABEL FABREGAT I MARÍN	
Abril	24
Bruixa	
Text: GREMI DE L'ART (JÚLIA SEMPRONIANA CARRERAS I TORT, LÍDIA CHALAU X I DE LA RIVA, LAURA LLEONART I MURCIA, HÈCTOR PÉREZ I VARELA, CARLOS SÁNCHEZ I GARCÍA)	
Maig	28
<i>Animal fantàstic, Retaule de Sant Feliu</i> . Pedro Robredo	
Text: FRANCESC RUIZ I QUESADA / JOAN YEGÜAS I GASSÓ	
Juny	32
<i>L'ermita penjada al cel i, a sota, aquest mar nostre</i> .	
Josep Albertí Corominas	
Text: NEUS CROUS I COSTA	
Juliol	36
<i>Corona de la Mare de Déu de Castelló d'Empúries, dita del conestable</i> .	
Pere Àngel (argenter documentat a Girona entre 1428-1475)	
Text: JOAN DOMENGE I MESQUIDA	
Agost	40
<i>Vista de Girona</i> . Jean François Ligier / Gravador: François Nicholas	
Barthélemy Dequevauviller	
Text: INÉS PADROSA I GORGOT	
Setembre	44
<i>Un carrer</i> . Francesc Torrecassana i Sellarés	
Text: VICTORIA DURÁ I OJEA	
Octubre	48
<i>Visiteu el Museu de Galligants de Girona</i> . Lluís Busquets i Mollera	
Text: ANTONI MONTURIOL I SANÉS / MAGDA PUJOLÀS I XARLES	
Novembre	52
<i>Escriptori</i> . Lluís Busquets i Mollera	
Text: ROSA CREIXELL I CABEZA	
Desembre	56
<i>Alabàstron Etruscocorinti</i>	
Text: ALBA VARENNA	

Presentació

Presentem un nou recull de les fitxes d'estudi d'obres i objectes de la col·lecció que gestiona, conserva i difon el Museu d'Art de Girona. Aquest és el cinquè recull editat que, amb el títol genèric de *12 mesos 12 obres*, compila les dotze fitxes individuals que, mes a mes, es presenten acompanyant les obres seleccionades a les sales del Museu d'Art, una proposta que anomenem *Un mes, una obra*.

La singularitat de la proposta és que, per a l'elecció d'una o altra obra, no hi ha una norma específica: algunes de les obres o objectes seleccionats estan habitualment exposats a les sales d'exposició, mentre que d'altres afluïxen puntualment i per a l'ocasió de les reserves del museu. A més, les peces no necessàriament han de guardar una relació directa amb la precedent o la següent. La tria, a cura del conservador del Museu d'Art Antoni Monturiol, no és però atzarosa sinó que respon a una doble voluntat: d'una banda, mostrar la riquesa i la varietat d'objectes —no sempre de caràcter artístic— que conserva el Museu d'Art i, de l'altra, aprofitar oportunitats que ens ofereixen estudiosos o experts en àrees ben diverses per sumar noves lectures i aportacions en relació amb l'obra.

El resultat és el que teniu a les mans en aquesta recopilació: un seguit de comentaris d'obra amb enfocaments ben diversos, des dels més estrictament historiogràfics passant per anàlisis centrades en aspectes concrets —com la iconografia, la tècnica o la vida de l'obra— fins a aportacions més literàries que l'obra en qüestió ha acabat evocant a l'autor del comentari. En aquesta edició podreu descobrir el simbolisme de les creus de terme i transitar per la seva història i evolució amb el guiatge de Josep Narcís Pujol i Antoni Cruanyes a partir de la *Creu d'Amer*. També podreu apropar-vos al món de les confraries a partir del *Tríptic dels Sants Metges de Canet d'Adri*, comentat per Pep Vila, o al món de la bruixeria i les heretgies a partir del comentari d'un retrat a l'oli d'una suposada bruixa, comentat pel col·lectiu Gremi de l'Art. Francesc Ruiz i Joan Yegüas ens ofereixen un seguit d'informacions sobre el retaule de Sant Feliu de Girona i d'un dels seus artífexs, l'escultor Pere Robredo, a partir d'un fragment de la seva traceria escultòrica. Així mateix, Joan Domenge desgrana la història de la *Corona de la mare de Déu de Castelló d'Empúries*, anomenada del conestable, una rica obra d'orfebreria del segle xv. Inés Padrosa, per la seva banda, ens apropa a l'obra *Voyage pittoresque* d'Alexandre Laborde amb el comentari d'un dels gravats que contenia, dedicat a Girona. El comentari de l'obra pictòrica *Un carrer* de Francesc

Torrescassana, a cura de Victoria Durá, o del *Cap de Jove*, una pintura a l'oli de Joan Brull, a cura d'Isabel Fàbregat, ens atansen a l'obra d'aquests pintors i a la seva relació amb el Museu d'Art. Neus Crous evoca l'interès de la Costa Brava com a territori d'inspiració d'artistes amb el comentari de la pintura de Josep Albertí, i Alba Varena ens comenta un petit ungüentari de ceràmica etrusca, si bé de procedència desconeguda. I encara Antoni Monturiol i Magda Pujolàs ens parlen dels germans Busquets i el seu vessant cartellista i Rosa Creixell, del seu vessant més artesanal amb el comentari d'un moble escriptori de vora 1928.

Teniu, doncs, les dotze fitxes, acompanyades d'imatges, a les vostres mans perquè, en una sola lectura, o bé dia a dia, o mes a mes, descobriu tot allò que pot amagar o evocar un objecte o una obra d'art. Esperem que en gaudiu.

CARME CLUSELLAS I PAGÈS

Directora del Museu d'Art de Girona



Creu de terme gòtica d'Amer (fragment)

Principis del s. xv

Pedra Calcària

73 x 63 x 22 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 1633

Fons Bisbat de Girona

La creu de terme d'Amer és un dels exemples més bonics d'escultura pública gòtica conservada a la diòcesi de Girona. La podem datar de principis del segle xv per la seva manufactura relacionada amb el gòtic flamíger, un corrent provinent de Flandes que es caracteritza pels ornaments amb motius vegetals i florals, i que dota els cossos d'un cert realisme i expressivitat.

La primera notícia històrica la tenim a través d'un plànol de la vila del segle xvii, on s'especifica que era a la confluència de l'antiga carretera de Girona amb el camí que anava a Sant Climent d'Amer i, per tant, exercia clarament de creu de terme de la vila. Els posteriors canvis d'ubicació fan que perdi aquest ús indicatiu, però conserva la funció espiritual de guiar els fidels cap al bé amb les figures de Jesús al calvari i la Verge amb el Nen.

Història

La primera referència documental que trobem de la creu de terme d'Amer és en un plànol de la vila datat de la segona meitat del segle XVII. En aquest plànol es pot veure un dibuix de la creu, on figura també el fust i un capitell amb dos escuts: un és el d'armes de la ciutat de Barcelona i al costat l'altre, amb un arbre flanquejat per dues roques. Just a sobre el capitell i sota els braços de la creu es pot veure el mateix escut d'armes de Barcelona, però d'una mida més reduïda. La creu apareix situada a la confluència de l'antiga carretera de Girona amb el camí que va cap a Sant Climent d'Amer, a la sortida del poble, i molt a prop del Mas Palou, motiu pel qual la creu és citada a la llegenda amb el sobrenom de «creu de Palou».

En un altre plànol de la vila, aproximadament del segle XVIII, la veiem ubicada al mateix emplaçament. S'especifica a la llegenda que la creu de Palou és anomenada també «creu de l'abat», sobrenom atorgat pel mateix abat del monestir de Santa Maria. A més, hi trobem noves referències als escuts d'armes de la ciutat de Barcelona esculpits en tres parts.

Cap a l'últim quart del segle XIX i amb motiu de la construcció de la carretera nova que passa per la vila, la creu —força deteriorada pel pas del temps— es trasllada durant uns anys a les dependències de la rectoria de Mn. Miquel Misser, rector en aquells moments de Santa Maria. A instàncies del mateix rector, la creu es restaura i, entre 1882 i 1884, es col·loca al centre del cementiri de la vila que hi ha al darrere de l'església del monestir. En aquest sentit, es pot deduir que, molt probablement a causa del trasllat i d'aquests anys d'impàs, el capitell amb els escuts d'armes desapareix, ja que en una fotografia de la creu de 1919 el capitell ja no hi surt.

A començament de la dècada de 1930, quan es posa en marxa el nou cementiri d'Amer (emplaçat a la sortida del poble i més enllà de la confluència de camins on era ubicada originàriament la creu), es trasllada de nou i es col·loca just a l'entrada del cementiri acabat d'inaugurar. El 1936 la creu és parcialment destruïda a causa de la reacció anticlerical que l'esclat de la Guerra Civil provoca. El rector del monestir de Santa Maria d'aquesta època, Mn. Pere Xutglà, recull la creu fragmentada i la guarda durant un temps a la rectoria amb la intenció que un picapedrer la pugui reconstruir i restaurar. Durant la dècada de 1960 i encara sense la restauració prevista, la creu es duu al Bisbat de Girona i es diposita al Museu Diocesà.

Uns anys més tard, tot aprofitant la reforma urbanística de la plaça del monestir duta a terme per l'ajuntament de la vila, el Museu Diocesà encarrega una còpia de la creu amb la finalitat de ser col·locada a la plaça, concretament al capdamunt de la Rambla del Mones-



Joan Vidal i Ventosa. *Creu de terme d'Amer*, c. 1920. Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

tir. La creu hi roman fins ben bé a principis del segle XXI, moment en què es torna a traslladar per ubicar-la a l'emplaçament actual, on hi havia la font. La còpia actual és feta de resina, ja que l'anterior rèplica quedà malmesa per actes vandàlics. La creu original es troba, en l'actualitat, reconstruïda i exposada al Museu d'Art de Girona.

La creu

Aquesta creu, tallada en pedra calcària, presenta els trets formals característics de la majoria de creus de terme gòtiques conservades a la diòcesi. A l'anvers hi veiem la figura del Crist crucificat i, al revers, la imatge de la Mare de Déu amb el Nen suportada sobre una mènsula pentagonal. La figura del Crist està força malmesa i li falta la part inferior del cos, i a la Verge li manca el cap. Els braços de la creu estan profusament decorats amb fulles d'acant, i tots els laterals dels braços porten esculpides unes petites puntes decorades també amb motius vegetals. Originalment n'hi havia deu, quatre al braç horitzontal i sis al braç vertical, el qual en tenia dues a banda i banda a la part inferior. Actualment només se'n conserven cinc.

Per estil i formes, aquesta creu la podem emmarcar dins l'anomenat gòtic flamíger o florit. És el conegut com a últim període de l'art gòtic, que es desenvolupa a Europa cap a finals del segle XIV i principis del XV, i que es caracteritza per l'ornamentació i la decoració amb motius vegetals i florals, amb l'ús molt generalitzat de les fulles d'acant, en clara referència a l'art clàssic grec. Les figures hi són presentades amb un caràcter més naturalista, delicat i humanitzant, i amb una certa expressió dramàtica. A part de l'expressivitat dels cossos, també el treball escultòric d'altres elements com el vestuari és molt notori, com es pot apreciar al vestit de la Verge, tècnicament molt reeixit. El resultat artístic de tot el conjunt és d'una elevada qualitat, la qual cosa ens permet determinar que va ser esculpida per un picapedrer altament qualificat. En aquest sentit, és força versemblant que la creu d'Amer pugui ser datada de la primera meitat del segle XV.

Troblem en aquesta època, i dins el mateix Bisbat de Girona, altres exemples conservats de gòtic flamíger en creus de terme molt semblants estilísticament i formalment, com la creu procedent de Santa Maria de Fonteta (Forallac). Aquesta creu, que podem veure exposada també al Museu d'Art de Girona, presenta la mateixa estructura formal, estilística i decorativa que la d'Amer, tot i que el treball dels cossos no és tan remarcable. Veiem igualment algunes connexions estilístiques i decoratives a les creus de Bordils i Cassà de Pelràs (Corçà), totes dues del segle XVI, que són els únics exemples conservats a la diòcesi de creus adossades a les façanes d'esglésies i rectories. En un grau força diferent, les magnífiques creus de Castelló d'Empúries i Olot constitueixen dos dels més grans exemples de creus de terme gòtiques de la diòcesi de Girona pel que fa a l'aspecte artístic i formal.

Simbolisme

La creu com a símbol es remunta molt enllà a la història de la humanitat. A la tradició cristiana l'associem directament a la mort i la resurrecció de Jesucrist, però també podem dotar-la d'uns significats menys evidents: el braç vertical podria representar el cel i l'horitzontal, la terra; o també podria fer referència a Déu i a les persones, o a la vida i la mort.

Sigui com sigui, la creu ha servit al cristianisme per marcar fites, termes i direccions tot cristianitzant elements pagans, o simplement creant termes de bell nou als encreuaments dels camins. Cal tenir en compte que aquests indrets, ja des de molt antic, han estat considerats llocs sagrats. Són espais dotats d'una gran càrrega simbòlica i alhora s'han vist relacionats amb una gran quantitat de llegendes negatives: comerç amb dimonis i bruixes, ànimes en pena vagant per allà... Són, per tant, llocs on ens podem perdre, no només de manera

física agafant un camí que no pertoca, sinó també espiritualment, ja que hom pot prendre un camí equivocat a la vida i deixar de seguir el camí de Déu. Aquest és el motiu principal per cristianitzar aquests llocs de pas.

Així doncs, tenim dos significats prou clars pel que fa a les creus de terme. El primer vindria marcat pel caràcter funcional (assenyalar un encreuament de camins a la sortida o l'arribada d'un poble) i el segon per un caràcter més metafísic (protegir espiritualment els caminants que es dirigien al poble). Aquesta protecció espiritual era cercada a través de la figura de Jesús crucificat i la Verge i el Nen, ambdós personatges clarament identificats amb la victòria de la llum enfront de la foscor i les tenebres.

Cal tenir present que la por a transitar pels camins de nit va fer que molts viatgers busquessin la companyia de la creu, i és que hi havia la creença popular que els camins eren per als vius durant el dia, però de nit eren per als morts. Aquesta superstició té molt a veure amb la por de la mort i l'afany de la humanitat d'assegurar-se la protecció divina a través de mostres de veneració. La creu és, per tant, un element de protecció divina cap a les persones que la segueixen, tant físicament com espiritualment.

JOSEP NARCÍS PUJOL I VILA
ANTONI CRUANYES I BORNAY



Tríptic dels Sants Metges de Canet d'Adri

1611

Oli, tinta i paper / fusta

104 x 97 x 11,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 352

Fons Bisbat de Girona

En aquest treball donem a conèixer algunes particularitats d'un tríptic sobre els Sants Metges Cosme i Damià, d'inicis del segle ^{xvii}, provinent de l'església parroquial de Sant Vicenç de Canet d'Adri. Es tracta d'una pintura sobre taula, anònima, que dona fe de l'existència des del segle ^{xv} d'una confraria pietosa a Canet que tenia per advocació aquests dos sants metges, molt populars en l'imaginari col·lectiu medieval. La seva influència es fa visible fins al segle ^{xix}, moment en què els gremis deixen de tenir tant pes. Els sistemes corporatius d'aleshores —confraries, oficis, arts, col·legis— s'agrupaven preferentment sota una advocació religiosa, que tenia com a objectiu l'assistència i la previsió dels mateixos confreres en centúries en què no existia cap mena de previsió social. La creença en uns sants, en el seu culte i favors no deixava de ser un punt d'intercessió obligatòria entre una Terra depauperada i un cel gloriós.

El tríptic dels Sants Metges (Cosme i Damià) del Museu d'Art de Girona (1611)

A les sales de reserva del Museu d'Art de Girona es conserva un tríptic sobre els Sants Metges del segle XVII, provinent de l'església parroquial de Sant Vicenç de Canet d'Adri. Es tracta d'una pintura sobre taula, anònima, que forma una mena d'armariet que, un cop tancat, fa 105 x 54 x 9 centímetres. A la part exterior hi ha pintats els rostres de quatre metges famosos («médicos de la fama»): Galè, Sòcrates, Dioscòrides i Baldo. Potser ara per nosaltres el més desconegut d'aquests quatre és Angelo Abati Baldo, metge i físic italià, autor del famós *De admirabili viperae natura, et de mirificis eiusdem facultatibus liber* (Urbino, 1589). Galè i Baldo tenen a la taula els rostres mig esborrats. Al marge inferior, hi llegim «Más fama: Cosme i Damià», és a dir que consideraven que eren els més importants. En aquest mateix dipòsit es conserva un altre retaule (Museu d'Art de Girona MDG 377) sobre sant Cosme, sant Damià i sant Roc, del Mestre de Lladó.

En efecte, Cosme i Damià (Aràbia?, s. III - Cir o Aegea de Síria (Cilícia), actual Ayas (Turquia), 303) foren dos famosos metges i barbers, que a més eren germans bessons. Moriren màrtirs a les persecucions de Dioclecià i ja en trobem referències a la *Llegenda Daurada* de Jaume de Varazze. Són venerats com a sants en totes les confessions cristianes. Se'ls coneix com a Sants Metges perquè guarien tant homes com animals. A l'època medieval sovint eren invocats contra el flagell de la pesta. Hi ha qui diu que eren amics íntims, que vivien junts, però que l'església els va consagrar com a germans per esvair males interpretacions. L'any 1226 el gremi de cirurgians de París ja va escollir aquests dos sants com a patrons, que també en són del gremi de la medicina. Sempre figuren dibuixats o pintats junts: eren els patrons dels gremis de metges, barbers, cirurgians, dentistes, llevadores, barbers i perruquers.

No gaire lluny de Girona, a Sant Julià de Ramis, hi trobem l'església dels Sants Metges. Pel que fa a pintures, en molts llocs de Catalunya se'n conserven rastres. Ara recordo el retaule d'aquests dos sants de Miquel Nadal (1453-1454) de la catedral de Barcelona. La seva festivitat se celebrava el 28 de setembre. A Girona ciutat, encara a inicis del segle XIX, el Cuerpo de medicina, cirugía y farmacia —que aixoplugava els professionals d'aquestes disciplines— celebrava la seva festivitat en un altar de l'església del Carme, que conservava les seves relíquies. La vigília de la celebració cantaven els seus goigs i convidaven un predicador de renom perquè fes la glossa. Després feien un dinar corporatiu (sobre aquesta efemèride, vegeu el manuscrit núm. 311 de la Biblioteca del Seminari Conciliar de Girona: *Libro de acuerdos de las tres facultades de Medicina, Cirugía y Farmacia de la ciudad de Gerona*).

Si obrim el tríptic conservat al Museu d'Art de Girona, observem que al marge esquerre del batent hi ha pintada la figura de sant Cosme i al marge dret, la de sant Damià. Les dues figures d'homes joves, sense barba, són elegants i ben pintades. Tenen l'aureòla de sants i van vestits com a metges d'època amb túniques, capes i gorres. En senyal de saviesa i fent honor al seu ofici, duen instruments propis de la seva professió: el primer porta un llibre sota el braç i examina un pot amb les orines, mentre que el segon mostra una espàtula i una caixeta que conté els bàlsams i les pomades. Al centre del tríptic hi ha copiada, en una elegant lletra gòtica, la butlla d'erecció de la confraria dels Sants Metges a Canet d'Adri, el culte als quals és documentat en aquest poble des de mitjan segle XV.

Llegim al llibre de Jaume Marquès i Casanovas (*Canet d'Adri. Història dels pobles del municipi*. Ajuntament de Canet d'Adri, 1988) que en una visita pastoral de l'any 1447 el bisbe Andreu Bertran ja esmenta l'altar de sant Joan compartit amb sant Cosme i sant Damià. L'any 1512 el bisbe Guillem Boyl anota en una altra visita pastoral l'existència d'un reliquiari de plata de sant Cosme i sant Damià amb una creu al damunt, amb les

Portapau de plata, segle XVII, provinent d'una col·lecció particular de Barcelona. Fixem-nos en la semblança que hi ha entre aquesta peça i el nostre retaule d'Adri pel que fa a les figures representades dels sants metges guardors.



reliquies de la Vera Creu. A les envistes del poble hi havia hagut un oratori o capelleta amb les imatges de sant Cosme i sant Damià, figures que foren destruïdes l'any 1936. Marquès afirma al seu llibre que l'any 1605 el papa Pau v expedí una butlla en favor de la confraria dels sants Cosme i Damià, que fou emmarcada en un tríptic que contenia les pintures d'aquests sants. De ben segur, però, la butlla original expedida en llatí fou traduïda posteriorment al català i copiada per un bon cal·lígraf perquè fos ben compresa i assimilada pels devots d'ambdós sexes. A la darrera línia de la butlla llegim: Roma... «dieXj july MDCXj». Està signada per Scipio Cobellutius (Scipione Cobelluzzi; c. 1564-1626), que fou cardenal bibliotecari i arxiver de l'església de Roma entre 1618 i 1626.

És sabut des de l'època medieval que les confraries eren comunitats de laics, tutelades moltes vegades per l'església, que tenien com a objectiu mantenir el culte a uns sants patrons. També exercien la caritat, la beneficència, la solidaritat entre els seus membres, l'assistència als malalts i l'ajut en el moment de la mort. En molts llocs es reunien a les esglésies i feien els juraments oportuns davant d'un altar que tenien aparellat. En el cas de Canet d'Adri, aquesta «pia confraria de faels cristians y cristianes», que admetia homes i dones «sots la protectió y amparo dels gloriosos....», feia obres de pietat i de devoció. Els devots que visitaven la capella o oratori el dia dels sants patrons gaudien d'indulgència plenària i el mateix passava en determinades fetes com ara Nadal, l'Anunciació o l'Assumpció. Entre els deures dels confreres hi havia el d'hostatjar pobres, posar pau entre enemics, donar sepultura als cossos difunts de la seva confraria, acompanyar el santíssim sagrament a les processons, tornar al camí de salvació els desencaminats i ensenyar als ignorants els manaments i preceptes que han de saber per salvar-se. Si no podien ser presents als oficis «y si acàs se trobaran impedits per a fer-o y oynt lo señal de la campana diran un Pater noster y una Ave Maria o cinc Pater noster y sinch avemaries per las ànimas dels difunts de dita confraria».

Cap a la fi del document, figuren a la disposició, en lletra menuda, altres reglamentacions complementàries per al bon govern de la confraria.

Qui vulgui saber més sobre la vida i miracles d'aquests sants i sobre aspectes iconogràfics pot consultar el llibre de Josep Maria Vilarrasa i Coch *Els Sants metges guaridors sant Cosme i sant Damià: història, llegenda, goigs* (Barcelona: Mediterrània, 2004).

PEP VILA I MEDINYÀ



JOAN BRULL I VINYOLÉS

Cap de jove

1890

Oli / tela

60 x 45 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 251.797

Fons d'Art Diputació de Girona

L'obra que es presenta aquest mes és de Joan Brull i Vinyoles (Barcelona, 1863-1912), pintor destacat de l'època del modernisme, identificat especialment per les seves teles simbolistes protagonitzades per figures femenines etèries en paratges d'ensomni.

Aquest retrat d'un noi pot sorprendre el visitant perquè s'allunya de la temàtica i l'estil més coneguts de l'artista. De fet, es tracta d'una obra anterior, costumista, i testimoni de l'estada de Brull a la ciutat de Girona durant la darrera dècada del segle XIX.

Barcelona, Madrid, París, Girona

Joan Brull es va iniciar en l'estudi de les belles arts de ben jove: amb 11 anys i, com era habitual entre els que volien aprendre l'ofici, es va inscriure a l'Acadèmia de Llotja de Barcelona. La seva voluntat de continuar formant-se el va portar primer a Madrid i, posteriorment, a París, on va passar una llarga temporada i va assistir a les classes del pintor francès Raphaël Collin a la cèlebre Académie Colarossi.

Cap al 1888, va tornar a Catalunya i va optar per establir-se en terres gironines: inicialment a la comarca de la Selva (per la zona de Santa Coloma de Farners) i, més endavant, a la ciutat de Girona. Gràcies a les notícies que anaven apareixent a la premsa local, podem saber que entre 1890 i 1893 Joan Brull era veí de Girona. Tot i que amb anades i vingudes, s'hi havia instal·lat i hi tenia el taller, que era visitat pels amants de l'art. El pintor participava en l'activitat artística de la població exposant regularment les seves pintures als aparadors de dos establiments: la botiga de Tito Corominas a la plaça del Correu i la sastreria del Sr. Cibils al carrer dels Ciutadans. Els diaris locals es feien ressò d'aquestes exposicions de peces, en què també participaven altres artistes, com el professor de dibuix Antonio Graner o els joves Jaume Vilallonga i Prudenci Bertrana. Pel que fa a la seva vinculació amb Girona, cal destacar el fet que el 1892 Brull, juntament amb Bertrana, dirigís una acadèmia d'art anomenada Gran Academia Moderna, situada al tercer pis de la plaça del Correu número 6. Les classes anaven dirigides a homes i, a hores concertades, a dones, i preparaven per a l'accés a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona.

Joan Brull faria algun tema vinculat estretament amb la història de la ciutat de Girona, com ara el vell explicant l'heroica defensa sobre les runes de la Torre Gironella (1891) o escenes amb la ciutat com a teló de fons (on apareixen les muralles, edificis del carrer de la Rutlla o les siluetes de la catedral i Sant Feliu), i fins i tot retrats de la «buena sociedad gerundense» en paraules del Diario de Gerona. Molt probablement aquest Retrat de jove de 1890 va ser fet a Girona.

El retrat

Es desconeix la identitat del noi retratat. Podria tractar-se d'algué de l'entorn de l'artista, ja que era habitual que triés com a models persones properes, fins i tot de la seva família. El jove va abrigat amb una americana ampla o abric, bufanda al coll i barret d'ala curta. L'artista focalitza tot l'interès a la cara, els ulls i la boca, fent un fons neutre molt habitual als seus retrats; destaquen els llavis carnosos del model, un tret característic de Joan Brull, present en moltes de les seves peces.



El pintor Joan Brull assegut davant la seva obra *Després del treball*. Fotografia vers 1890. Arxiu particular.

Durant les dues darreres dècades del segle XIX —quan Brull té un estil més realista— els retrats masculins són freqüents, però a mesura que aniran passant els anys cada vegada seran més escassos, ja que la figura femenina acabarà esdevenint la temàtica predilecta de l'artista. En aquest període, a més de tractar alguns temes d'història, Brull s'interessà especialment pels temes costumistes protagonitzats per personatges rurals: *L'oncle Jean* (1889) o *Després del treball* (1890) en són exemples. Així mateix, és habitual trobar escenes en interiors domèstics, com ara una dona fent mitja o un avi explicant una història davant la llar de foc. En aquest cas, hi predominen les tonalitats marronoses.

Les altres peces conservades al Museu d'Art de Girona estan en aquesta mateixa línia de tons i temes: el retrat de la filla de l'artista cosint (una de les dues versions que es coneixen, l'altra és al MNAC) i el retrat d'un jove captaire.

Pla Cargol recull que a la sessió de la Comissió Provincial de Monuments de Girona del 30 de maig de 1890 es va acordar l'adquisició de dos quadres del pintor

Joan Brull. I un mes i mig més tard el *Diario de Gerona* explicava que es tractava d'un encàrrec de «algunos cuadros destinados al Museo de Pinturas de esta capital». Es desconeix el nom bre concret de peces, però tenint en compte la documentació del museu, aquest retrat de jove hi va ingressar per aquesta via.

Per saber-ne més: www.joanbrull.com

ISABEL FABREGAT I MARÍN



Bruixa

Finals segle XVII - principis segle XVIII

Oli / fusta

13 x 9,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 244.962

Fons d'Art Diputació de Girona

Ens trobem davant d'una obra de petit format i factura acurada. Malgrat que el títol registrat és *Cyrano de Bergerac* i que apareix la menció a Albrecht Dürer darrere el quadre, a la imatge mostrada es poden identificar trets característics, com la corba dels pits i cabells llargs i canosos per sota la caputxa, que fan que el personatge en qüestió s'apropi més aviat al retrat d'una dona d'avançada edat. La cara, que destaca sobre l'entorn obscur, té com a principal característica un gran nas ple de berrugues que s'estenen per la resta de la pell, un llavi inferior exagerat, cabell facial abundós i ulls vidriosos de color blau. Pel que fa a la indumentària, identifiquem robes austeres, però no pobres, sobre les quals s'han dibuixat símbols relacionats amb la màgia i l'alquímia, una referència reforçada per la presència d'una vara o bastó coronat amb el cap d'un petit diable.

La imatge en conjunt té un tarannà caricaturesc, cosa que podria fer-nos pensar en una representació satírica d'un personatge real del moment, o d'una determinada classe social o grup de persones. Tenint en compte, però, la inscripció ja esmentada sobre Cyrano de Bergerac, cal considerar la possibilitat que es tracti de la representació d'un personatge de la literatura o del repertori teatral. Els elements escollits per fer burla del personatge han estat comuns en la construcció de la imatge tòpica compartida per les figures del jueu i la bruixa (cabells bruts, berrugues, nas boterut), interrelacionades i marcades històricament per la marginalitat i la persecució.

Les primeres persecucions d'heretgia promulgades per l'ordre eclesiàstic van dirigir-se durant l'Edat Mitjana als càtars, però després s'estengueren als leprosos, als jueus i, finalment, ja en l'època moderna s'hi suma el poder civil i tenen per objectiu la bruixeria. Malgrat les diferències entre aquests col·lectius, moltes de les acusacions es repetien: l'enverinament de pous, el rapte de criatures o la realització de rituals contraris al bé comú. Si les reunions de bruixes reben el nom de «sàbats» és precisament perquè el sàbat és la celebració jueva més representativa i d'obligat compliment. Durant la baixa Edat Mitjana, els jueus van ser acusats de fer sacrificis humans, especialment de nens, als seus rituals. Aquest tipus d'acusacions les trobarem també en l'àmbit de la bruixeria i el culte al diable.

A la butlla d'Alexandre V (1409), hi llegim «molts cristians i jueus practiquen la bruixeria, les endevinacions, les invocacions diabòliques, els conjurs màgics, supersticions i arts malvades i prohibides amb els que perverteixen i corrompen a molts cristians ingenus; jueus conversos que més o menys amagats retornen a l'antic error provant, a més, de difondre el Talmud i altres llibres de la seva llei...».¹ Aquest text mostra el naixement de la bruixeria com una nova heretgia, però manté els temors i les suspicàcies vers la comunitat jueva conversa al cristianisme. Tot i que posteriorment la bruixeria, entesa ja com a culte herètic, es diferenciés d'altres formes religioses, la connexió entre els conversos i les pràctiques màgiques demoníiques va persistir en l'imaginari col·lectiu. Els jueus catalans eren considerats propietat directa del rei, de manera que no havien d'estar subjectes als nobles i al sistema feudal que afectava els cristians. Així, el rei se'n servia per cobrar-los impostos especials i obligar-los a fer-li préstecs. La posició de la corona era la d'afavorir-ne la presència per tal de tenir algú capaç de desenvolupar les tasques de metge i prestador, que eren feines considerades impures pels cristians. Tanmateix, després dels avalots de 1391 calls sencers varen ser destruïts i, malgrat diversos intents, mai no es va poder recuperar la població jueva de Barcelona. No és d'estranyar que no comptessin amb la simpatia de la població catalana: per aquest motiu i també pel fet de ser estrangers, els jueus eren mirats amb suspicàcia.

Durant el període de la cacera de bruixes, es va arribar a suposar que les seguidors del diable podien ésser reconegudes per una marca que aquest els deixava. Ara bé, si aquesta marca no hi era, qualsevol senyal distintiu (com ara una berruga o una taca a la pell) podia servir per identificar-les. Les formes de caricaturitzar els sectors marginals i sovint perseguits de la societat han perdurat —de manera burlesca o satírica— fins a l'època actual i, per tant, encara les podem reconèixer. Aquests trets físics negatius s'han associat consecutivament a tots els col·lectius que han resultat molestos per a l'ordre social o que en quedaven fora, com ara els malalts, els ancians o els estrangers i, per tant, els han convertit en models que calia evitar.

Un home influenciat profundament per la política com Jean Bodin no dubtà a escriure un tractat contra la bruixeria, la *Démonomanie des sorciers* (París, 1580), on deia que calia «cauteritzar i aplicar ferros roents i tallar les parts putrefactes [de la societat]».²

I quan, progressivament, es va afermar la consciència, almenys entre els sectors socials més cultivats, que els relats de les bruixes no eren res més que el deliri de ments malaltisses, la bruixeria no entrà en el domini de la religió, àmbit de respecte i de tolerància, sinó en el de la superstició, criticada com a senyal de fanatisme i atemptat contra les lleis de la racionalitat que propagava la Il·lustració.

Ignasi Fernández continua aquesta línia en dir que al segle xv i endavant eren tolerades les confessions constituintes com a esglésies que es reconeixien en la matriu comuna del cristianisme. Ara bé, la bruixeria no entrava en aquest domini, perquè no era una opció confessional més: no era vista com una alternativa a la religió oficial, sinó com una aliança perversa amb el dimoni. Si l'heretgia, que no deixava de tenir un fons bíblic, soscajava els principis de l'Estat i de la convivència comuna, encara ho feia més el culte del diable, nítidament anticristià, del qual eren acusades les bruixes.³

La imatge que ens ocupa no és només d'una dona gran, sinó també d'una persona deformada per l'edat, amb un rostre repulsiu a causa de les berrugues i el cabell facial, i una mirada davant la qual sembla necessari mantenir-se alerta. Si no fos per l'absència de la marca facial que la caracteritzava físicament, el personatge del quadre podria haver estat la Celestina, tal com apareix a l'obra del mateix nom escrita per Fernando de Rojas a les darreries del segle xv. En l'elaboració del seu personatge, l'autor va incloure elements pertanyents, d'una banda, a les creences sobre bruixeria i fetilleria de la seva època i, de l'altra, al criptojudaisme, aquella part de la població jueva convertida exteriorment al cristianisme, però que mantenia d'amagat les seves pràctiques religioses habituals. Així, la Celestina, fruit de la confluència entre les tradicions cultes i populars de la màgia, és descrita com una vella «barbuda» que

duu a terme molts oficis (perfumera, remeiera, partera, alcavota...), posseïdora d'un laboratori ple d'estrís i ingredients presents als tractats àrabs i hebreus de medicina contemporanis a l'autor, i també com una dona capaç de conjurar i invocar el diable per a la consecució dels seus propòsits. El personatge de la Celestina, a més, va ser la inspiració d'altres «celestines», no només en el teatre, sinó també en la cultura popular, en què el seu nom va passar a ser sinònim d'alcavota. A les representacions pictòriques d'aquestes dones, hi apareixen ancianes de rostres arrugats i lletjos, algunes, com la de Picasso (1904), amb un ull borni —en al·lusió potser a la marca de la Celestina original—, però cap conté al·lusions tan clares a les arts màgiques com la imatge que ens trobem aquí.

1. Ginzburg, Carlo. *Historia Nocturna*. Muchnik Editores: Barcelona, 1991, pàg. 68.

2. Toldrà i Vilardell, Albert. *Asmodeu: dona, dimoni i sexe a l'Edat Mitjana*. Universitat de València: València, 2009.

3. Fernández Terricabras, Ignasi. "Les bases ideològiques: la confessionalització i la intolerància religiosa a l'Europa Moderna (segles XVI-XVII)". *Per bruixa i metzinera. La cacera de bruixes a Catalunya*. Museu d'Història de Catalunya, Barcelona 2007. pàg. 56-69

GREMI DE L'ART

JÚLIA SEMPRONIANA CARRERAS I TORT
LÍDIA CHALAU I DE LA RIVA
LAURA LLEONART I MURCIA
HÈCTOR PÉREZ I VARELA
CARLOS SÁNCHEZ I GARCÍA

Bibliografia

Dicenda. Cuadernos de filología hispánica:
<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9494110037a>

Entrevista a la professora Anne Lawrence-Mathers:
On Medieval Magic, part I i II a <http://blogs.exeter.ac.uk/medievalstudies/2017/03/anne-lawrence-mathers-on-medieval-magic-part-i/>

Fernández Terricabras, Ignasi. *Les bases ideològiques: la confessionalització i la intolerància religiosa a l'Europa Moderna (segles XVI-XVII)*.

Ginzburg, Carlo. *Historia Nocturna*. Muchnik Editores: Barcelona, 1991.

Gutwirth, Eleazar. «Casta, classe i màgia, Bruixes i amulets entre els jueus espanyols del segle XV» dins el curs de càbala, Fundació Caixa de Pensions, pàg. 85-99.

Toldrà i Vilardell, Albert. *Asmodeu: dona, dimoni i sexe a l'Edat Mitjana*. Universitat de València: València, 2009.

Per Bruixa i Metzinera, bibliografia variada:
<http://bruixes.mhcat.net/index.php/per-saber-mes>



PEDRO ROBREDO

Animal fantàstic, *Retaule de Sant Feliu*

1507

Fusta policromada

105 x 90 x 5,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 2385

Fons Bisbat de Girona

El retaule major de l'església de Sant Feliu a Girona és un dels retaules més importants de Catalunya, de finals del gòtic i inicis del Renaixement. Les seves mides eren impressionants: prop de quinze metres d'alçada, des de terra fins a l'espiga del tabernacle central i, articulat en cinc plans, feia gairebé onze metres d'amplada, incloses les polseres. En realitat l'alçada del moble fou encara més elevada, perquè a l'espiga del tabernacle marià es va afegir una creu amb el crucificat, el 1509, que ja no hi era a començament del segle xx. El cost d'aquesta obra fou també molt important, com a mínim, de 35.000 sous (1.750 lliures). Aquesta quantitat supera els 30.800 sous (1.540 lliures) que va costar el retaule major del convent de Sant Agustí de Barcelona o els 32.728 sous (1.636 lliures i 8 sous) que va pujar el retaule major de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona.

Les primeres notícies documentals relatives a la construcció i la pintura del retaule major de l'església de Sant Feliu a Girona són del 10 de març de 1504 i les darreres referències són de l'any 1520. En aquest ampli espai de temps hi van treballar la fusta Joan Dartrica (Jan van Ertricke), Joan d'Aragó, Pere Coll i Pedro Robredo, mentre que les pintures van ser dutes a terme per Peris de Fontaines i Joan de Burgunya. La titularitat del temple, dedicat a sant Feliu, així com la conservació del sarcòfag i les relíquies del benaurat, als peus del moble, atorguen al conjunt la funció de retaule-reliquiari, igual com passa amb el retaule de Sant Narcís que pintà Lluís Borrassà per a la mateixa església.

Al bancal i al sotabanc del retaule de Sant Feliu es representava l'Església primitiva, la primera Església cristiana. Tot tenint en compte la representació de Crist a la creu, la imatge del Ressuscitat dona pas a la universalització de l'Església arran de la Pentecosta. Passats cinquanta dies des de la Resurrecció, els apòstols i la Mare de Déu van rebre l'Esperit Sant i van ser els primers en difondre el missatge de Crist. Les escenes seleccionades per al sotabanc del retaule gironí fan palès el periple cristològic terrenal de Maria des de l'Anunciació, en què va concebre el seu Fill, fins al moment en què deixa el sepulcre i és elevada per reunir-se amb Ell. És una vida en Crist que s'inicia per designi de Déu Pare i finalitza amb la seva acollida per la Santíssima Trinitat. La imatge de la Mare de Déu, obra de Joan d'Aragó, associava la darrera escena del bancal a la seva Assumpció al cel i, alhora, la seva coronació: el Triomf de l'Església. És a partir d'aleshores que Maria-Església actua com a mediadora i corredemptora de la cristiandat. Fidels servidors gironins d'aquesta Església foren els màrtirs Feliu i Narcís i és a ambdós que es dediquen dues de les fornícules principals, així com els dos carrers més propers al tabernacle marià, llocs on es va representar l'apostolat, martiris i la mort de sant Feliu. L'emplaçament de la Mare de Déu i Jesucrist al cim de l'arbre de Jessè del guardapols coincideix amb la representació de tots dos a la zona més elevada de la capçada de l'arbre de la vida de la Jerusalem celestial (Ap 22:2) i amb l'arbre de la nau de l'Església, i és per això que la crucifixió de Crist coronaria finalment el retaule gironí. Gràcies a la mort del Salvador a la creu, l'antic arbre de la Ciència del bé i del mal s'unifica i es converteix, per la Redempció, en l'arbre de la vida del nou Edèn.

Pel que fa a l'obra seleccionada, formà part del guardapols del moble, dedicat a l'arbre de Jessè, i fou llavorada per Pedro Robredo. Es tracta del peu de la polsera esquerra i representa un personatge enfilat a unes branques, de trets facials humans i amb potes d'àliga. Sovint representats als cadirats del cor, són éssers híbrids esmentats als sermons anglesos del segle XIV amb el nom de *babuïns* i remetien a la hipocresia. En un manual per a predicadors d'inicis del segle XIV, el



413 - GIRONA. Altar Mayor de la Colegiata de San Félix

Altar major de l'església de Sant Feliu (1920-1930). Col·lecció Josep Bronsoms Nadal. Ajuntament de Girona. CRDI (Fototípi Thomas ed.).

Fasciculus Morum, es comenta: «Però què direm quan algunes gents que encara que aparentment semblen ser humanes tenen un cos pitjor que el dels animals salvatges?. A tots ens semblen ser tal com aquelles imatges anomenades “babuïns” (*babewynes*)... que els pintors representen en les parets». A la banda dreta, hi figurava un griu, una bèstia mitològica meitat lleó i meitat àliga que moltes vegades al·ludeix al paper com a guardià. Tanmateix, la seva incorporació al bestiar medieval i als programes iconogràfics figuratius religiosos va tenir simbologies fins i tot contraposades, ja que en ocasions pot al·ludir a Crist o al dimoni. Tots aquests components de l'antic guardapols informen que l'amplada fou de 90 cm, equivalents a uns quatre pams i mig aproximadament, mida certament molt important per a unes polseres.

El desmuntatge del retaule major de l'església de Sant Feliu el 1936, la construcció d'un de nou per a aquest temple l'any 1943, tot aprofitant algunes parts de l'antic, així com la conservació d'altres fragments del moble al Museu d'Art de Girona (alguns conservats a sala i altres als magatzems), han dificultat l'apropament al moble

primigeni i, en conseqüència, a la feina pactada amb Pedro Robredo. D'altra banda, cal donar a conèixer que diversos fragments varen passar al col·leccionisme privat. Per exemple, el sant Miquel que presidia la pesada de les ànimes, o *psicostasi*, del Judici Final —antigament emplaçat a la part alta del tabernacle de la Mare de Déu— es conserva actualment en una col·lecció particular.

FRANCESC RUIZ I QUESADA
JOAN YEGÜAS I GASSÓ

Bibliografia

Freixas Camps, P., «Documents per a l'art renaixentista català. La pintura a Girona durant el primer terç del segle XVI», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, xxviii (1984), p. 165-188.

Freixas Camps, P., «Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, xxviii (1985), p. 245-279.

Freixas Camps, P., *La Basílica de Sant Feliu. Primera catedral de Girona*, Girona, 2016.

Garriga, J. et al., *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998.

Ruiz i Quesada, F., & Yegüas i Gassó, J., Garriga, J. et al., «L'antic retaule major de l'església de Sant Feliu de Girona. Una visió de conjunt d'un retaule-reliquiari», *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 20 (12/2016).



JOSEP ALBERTÍ COROMINAS

L'ermita penjada al cel i, a sota, aquest mar nostre

1985

Oli / tela

65 x 100 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 130.676

Fons d'Art Diputació de Girona

Josep Albertí, nascut al cor de la Costa Brava, fou un artista polifacètic. El seu costat místic ha estat posat en relleu per tots els qui el van conèixer i va influir en la seva faceta pictòrica. N'és també molt característica la pinzellada tornassolada i les seves inclinacions cap a l'expressionisme.

Aquesta marina plasma, com tants altres quadres de la seva producció, el seu entorn habitual, però a través d'una mirada molt particular. Immortalitza un dels llocs més coneguts de la ciutat de Sant Feliu de Guíxols, tant per residents com per visitants, però també amb una significació molt important des del punt de vista cultural i simbòlic.

Els testimonis de la vida de Josep Albertí recollits al catàleg editat pel md'A (2001)¹ el descriuen com un artista total, que s'expressava no només amb la pintura, sinó també amb la música i la poesia. Arnau Puig el considera membre dels corrents impressionista i expressionista sense haver passat per cap acadèmia. El mateix Albertí es descrivia com un individu introvertit amb pinzellades d'extraversió. A tall d'exemple, les converses amb turistes (sobretot femenines) són una anècdota que es repeteix freqüentment. Amics, veïns, galeristes, periodistes i personatges del món de la cultura coincideixen a veure-li també una faceta, més que religiosa, de profunda recerca metafòrica i espiritual.

Temàticament, el quadre que ens ocupa representa un paisatge costaner. Com a tema artístic, el mar s'ha tractat com a element individualitzat des de fa relativament poc (segles XVIII-XIX). Des de l'Edat Mitjana i fins a mitjan segle XIX, almenys a Catalunya, el mar no fou res més que el teló de fons on es desenvolupa l'acció central. És sobretot amb l'esclat de la pintura paisatgista a la segona meitat del segle XIX que s'incorporarà a l'imaginari popular. A partir de llavors, la costa serà tractada per artistes emmarcats en els estils més diversos, entre els quals cal destacar Modest Urgell i Salvador Dalí.² Durant el franquisme, coincidint amb l'etapa del *boom* turístic, alguns artistes continuen pintant marines, però seran marginats per la crítica hegemònica, sota el pretext de la banalització comercial. No cal dir que el cartellisme turístic, de qualitat molt variable, utilitzaria la costa infinitament, si bé amb perspectives i imatges repetitives, més que no pas innovadores.

Per Albertí la Costa Brava, on va néixer i viure fins al final dels seus dies, era un motiu pictòric habitual, tot i que des de perspectives molt variades: panorames, paisatges naturals i humanitzats, edificis i jardins, persones, mercats, l'estació del carrilet... El quadre *L'ermita penjada al cel i, a sota, aquest mar nostre* uneix l'escenari quotidià ganxó amb la seva percepció transcendental del món.

El mar, en aquesta pintura, no sembla el Mediterrani cristal·lí que, en combinació amb el sol, l'aire i la terra, mou les consciències cap a una sensació d'extrema llibertat i solidaritat.³ Més aviat sembla una massa d'aigua espessa sota la qual no podem saber què batega. Tradicionalment, el mar s'ha identificat amb la font de la vida, però també amb les profunditats tenebroses. L'abisme marí serà tan aterrador com les profunditats siderals, perquè en pot emergir allò més inesperat. Lir i Nodens celtes, la serp nòrdica Jörmungandr, la babilònica Tiamat i el seu consort, o el grec Posidó són deïtats a la vegada terribles i protectores de la vida.

A la tradició cristiana, la imatge del diluvi universal recollida a la Bíblia és, durant segles, a la base de la paüra oceànica. Corbin⁴ descriu com, a l'imaginari popular,

fins passada l'Edat Mitjana el vast oceà és el lloc on s'ha acumulat la runa del món després de la catàstrofe bíblica. El cataclisme fou considerat un retorn al caos primordial. A més, al *Gènesi*, les espècies marines, habitants de la foscor marina, no poden ser nombrades per l'home i per això s'escapen del seu domini.

Un epítom ben palpable i actual d'aquesta doble conceptualització de l'oceà, sobretot a ulls de les poblacions pescadores, és el Monument a la Dona Marinera de Lloret de Mar: la dona que tira endavant la casa mentre el mar busca fortuna a l'altre costat de l'Atlàntic (o, en altres èpoques, surt a pescar). Es reafirma la idea segons la qual el mar constitueix l'element que sosté la vida, però també pot ser la causa de patiment i mort.

Tornant al pla artístic, sembla que J.M.W. Turner podria haver estat el més il·lustre innovador en la percepció del mar: aquest no era una mera massa horitzontal i, per tant, no s'havia de representar com a tal. Al contrari, es tractava d'una massa voluble. La seva part visible podia convertir-se en puny tancat que colpejava roques i vaixells, una mera espuma, un núvol que es dissipa sense deixar cap rastre, un líquid navegable o simplement la part indestruïble d'una tempesta.⁵

L'ítem visualment preeminent al quadre que ens ocupa és, sens dubte, la roca que conforma els penya-segats. Aquí com al cel, la pinzellada tornassolada d'Albertí és fàcil d'apreciar. La massa pedregosa, coberta per aquests pins que podríem situar entre l'existència real i la connexió de la terra amb l'atmosfera, ens ve a recordar la solidesa i la permanència de les proteccions contra el caos que s'amaga sota les aigües.

El paisatge costaner i els seus habitants constitueixen una zona d'equilibri delicat entre el perill del retorn del cataclisme i els elements que constitueixen el món de l'ordre humà. És en aquest marc físic i transcendental on se situa l'ermita de Sant Elm (antic emplaçament d'una torre de guaita), protegint la frontera.

L'edificació està sota l'advocació de Sant Elm, com es coneix vulgarment Sant Erasme, que s'acabaria barrejant amb Sant Telm (nom popular donat a Sant Pere González). Fou bisbe d'Antioquia i sofrí martiri a finals del segle II després de Crist. Diu la seva llegenda que els àngels el salvaren d'un dels turments i el traslladaren a les costes d'Itàlia (on fou novament torturat). És en record d'aquest miracle que esdevingué patró dels navegants. Tenint present la potència de la flota naval, comercial i militar catalana a l'Alta Edat Mitjana, no costa gaire imaginar-se com la figura de Sant Elm no va entrar a Catalunya gràcies als navegants gallecs, com se sol considerar a la resta de la península Ibèrica, sinó a través de les flotes de la corona catalanoaragonesa.⁶

Si bé actualment la devoció al sant sembla haver-se diluït en la modernitat, en record de la seva existència ens

queda a Sant Feliu l'aplec de la Verge del Bon Viatge que, malgrat celebrar-se sota una altra advocació, pren com a escenari l'ermita encara en l'actualitat.

Finalment i com a punt anecdòtic, es creu que fou des del cim de la muntanya de Sant Elm on a Ferran Agulló se li acudí l'apel·latiu de Costa Brava (1908). Aquest fet posa de relleu la significació estètica i sociocultural del lloc encara vigent: inspirà un nom que, convertit en marca, genera una prosperitat controvertida per al litoral, que s'estén cap al rerepaís.

1. Museu d'Art de Girona (2001). *Josep Albertí, 1913 - 1993*. Girona: Museu d'Art de Girona.

2. Fundación Cultural Mapfre Vida (2000). *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española: 1870 - 1936*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

3. Diversos autors (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal DL.

4. Corbin, A. (1990). *Le territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage, 1750 - 1840*. París: Flammarion.

5. Ruskin, J. (19--). *La belleza de lo que vive*. Barcelona: Presa Hermanos; Buenos Aires: Viuda de Serafín Ponzinibbio [compilació de textos breus a càrrec d'Atilio Figuer].

6. D'Imbert, E. (1950). *Sant Erasme, vulgarment apel·lat Sant Elm: primitiu patró dels navegants*. Barcelona

NEUS CROUS I COSTA



PERE ÀNGEL (argenter documentat a Girona entre 1428-1475)

Corona de la Mare de Déu de Castelló d'Empúries, dita del conestable

1465

Argent sobredaurat, amb detalls repussats, cisellats, burinats i elements de fosa

49,3 x 61 x 2,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 1574

Fons Bisbat de Girona

L'any 1465 el conestable Pere de Portugal (elegit rei dels catalans el 1463) va encarregar una corona d'argent per oferir-la a la Mare de Déu de Castelló d'Empúries. No sabem exactament si ho féu per invocar-ne la protecció, com a prometença per uns favors rebuts, o simplement com a mostra d'un fervor marià que el rei Pere va manifestar amb donacions d'ornaments a altres imatges de la Mare de Déu. La corona, senzilla però efectista, conté diversos tipus de motllures, ornamentació vegetal variada i petites rosetes aplicades; hi destaquen l'escut amb les barres catalanes i la divisa del donant *paine pour joie*. La documentació ha permès saber que fou realitzada per Pere Àngel, un argenter italià que portava molt temps instal·lat a Girona i que havia acreditat el seu art amb altres comandes d'argenteria sacra; els documents han revelat també la implicació de l'abat de Ripoll i d'un metge de Palafrugell en l'obratge.

La imponent figura d'alabastre que presideix el retaule major de Santa Maria de Castelló d'Empúries fou engalanada, l'any 1465, amb una vistosa corona d'argent, afortunadament conservada al Museu d'Art de Girona.

La realització d'aquesta peça s'inscriu en un context polític turbulent: el de la guerra civil (1462-1472) que els catalans declararen contra el rei titular, Joan II. La Generalitat de Catalunya cercà cabdills per liderar la seva oposició; un d'ells fou l'infant Pere de Portugal, nét de Jaume II d'Urgell, el qual va regnar a Catalunya amb el títol de Pere IV durant un període que no arriba als tres anys (de gener de 1464 a juny de 1466). En el context de la campanya militar de l'Empordà, Pere IV va voler manifestar materialment i simbòlica la fidelitat de la vila de Castelló amb l'ofrena que ens ocupa. La corona representa, endemés, una altra mostra de la religiositat i del fervor marià del conestable, igualment generós amb altres esglésies i santuaris on es veneraven imatges de Maria: el monestir de Montserrat havia de rebre una fastuosa creu d'or i pedres precioses que havia pertangut a Gastó IV, comte de Foix (encara que la donació no s'arribà a materialitzar); la Mare de Déu de Ripoll fou homenatjada amb un pal·li sortit de les mans d'Antoni Sadurní, el millor brodador del moment; Camprodon, Igualada, Roses o Cervera també es beneficiaren del sentiment religiós i de la magnanimitat del rei. Però, tret de la corona que ens ocupa, res més no s'ha conservat.

La corona és en realitat una gran diadema —aquest és el mot que apareix als documents que n'han servat la memòria— en forma de mitja lluna, tota obrada amb planxa d'argent. Diversos elements decoratius omplen els cercles concèntrics: motllures perlades i de fullatges entorcillats, petites rosetes aplicades amb esferes d'argent al mig, decoració vegetal i floral diversificada, com ara fulles de roure, combinacions de fulles i flors més o menys naturalistes, pinyes... Tot al voltant s'alternen grups de rajos —alguns de més curts, d'altres de més llargs— rematats amb estrelles de vuit o nou puntes, que han patit danys i substitucions al llarg del temps. Si es prescindeix dels rajos i de la varietat decorativa dels cercles concèntrics, la diadema es pot comparar amb la que porten altres imatges sacres d'època gòtica. En són una bona mostra els bustos d'argent conservats a la catedral de Tortosa, com els de santa Còrdula i santa Càndida, amb diademes més senzilles, resoltes amb ornamentació més homogènia (sinuoses fulles de roure). La mateixa forma es retroba en una altra corona de la seu de Tortosa, però en aquest cas la decoració vegetal deixa pas a clara boies flamígeres d'inspiració arquitectònica.

Dos elements criden l'atenció a la diadema de Castelló i li atorguen un clar significat polític: la inscripció *paine pour joie* que recorre la faixa més ampla i, al bell mig de la peça, un escut amb les barres catalanes aguantat per un àngel. Pere IV, seguint un costum que agafa volada a la darrereria del tres-cents, va adoptar una divisa personal que fou utilitzada com a signe d'identitat i marca de propietat en molts llocs i objectes. Per bé que l'hàbit més estès fos el de servir-se d'un motiu icònic —acompanyat o no d'una sentència o mot— el conestable va preferir l'expressió francesa *paine pour joie*. El va fer tallar a les filactèries que ornamenten diversos elements arquitectònics del Palau Reial de Barcelona i el va fer pintar a les rajoles representades al gran retaule de l'Epifania que ordenà per a la capella de Santa Àgata.

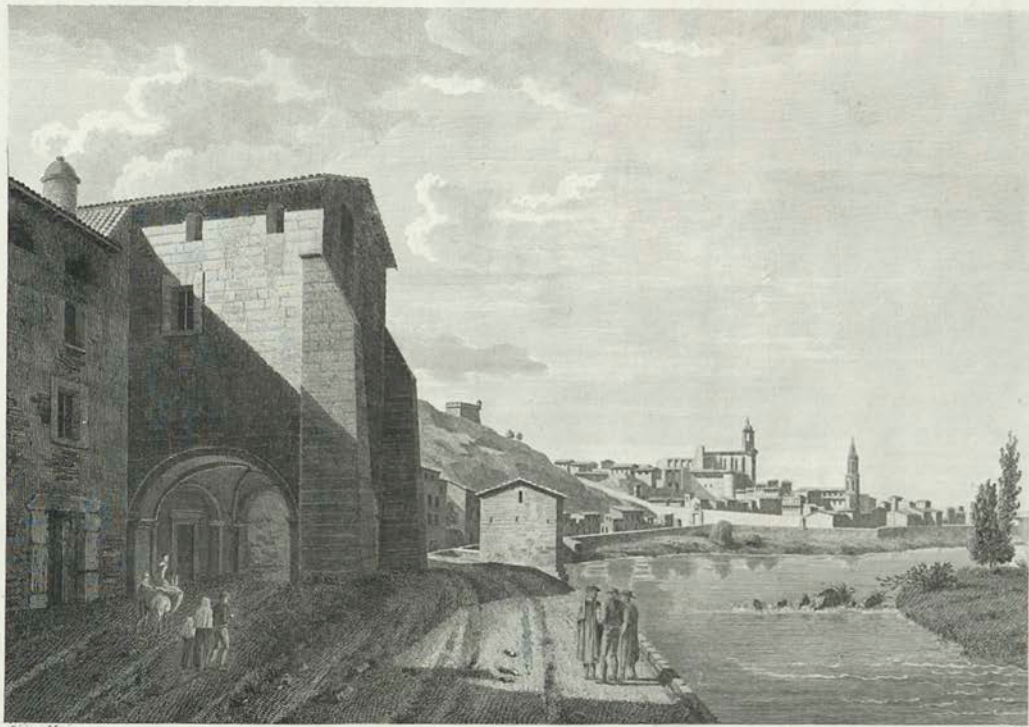
Documentalment queda ben palesa la presència de la divisa en llibres il·lustrats i, sobretot, en paraments tèxtils: cortinatges, cobertors, coixins, tapissos, draps de paret, etc. A la diadema, el mot es llegeix amb claredat, atès que les lletres (grans, lliques i lluentes) destaquen sobre un fons treballat amb motius vegetals; tanmateix, l'aplicació d'un gran caboixó amb un cristall de roca al seu damunt amaga les lletres (ou) de la paraula *pour*. De fet, fins i tot sembla que el mot assumeix un protagonisme massa llampant en un objecte religiós. Hom pensaria que amb les armes catalanes n'hi havia prou per conservar la memòria del donant. Però el rei devia voler evitar qualsevol confusió i el títol *paine pour joie* resultava molt eficaç. Mentre que les barres podien al·ludir a qualsevol dels seus antecedents o descendents en el tron d'Aragó, la divisa esdevenia el seu «segell personal». Recordem que també la féu posar a la creu dels comtes de Foix que va oferir a Montserrat.

La fortuna ha volgut que no sols s'hagi conservat la corona, sinó també la documentació relativa al seu obratge, la qual permet conèixer el nom de l'argenter que la va realitzar i altres circumstàncies de l'encàrrec. El 6 de maig de 1465, Pere Àngel reconeix haver rebut de l'abat de Ripoll —per manament del rei— certa quantitat d'argent trencat, però bo de lliga, per obrar la diadema. Per altra banda, el metge de Palafrugell Pere Serra lliura al mestre —se suposa que també per ordre reial— 27 lliures i 10 sous com a remuneració del treball.

Pere Àngel era originari de Todi (a l'Úmbria) però portava gairebé quaranta anys actiu a Girona i residia a Sant Feliu de Guíxols en el moment de fer-se la comanda. Amb el temps havia demostrat a bastament la seva professionalitat amb encàrrecs d'argenteria religiosa fets per parròquies i monestirs del bisbat. A banda de custòdies, canelobres i creus, és oportú assenyalar

que uns anys abans (1452) havia obrat dues diademes per a la Mare de Déu i l'Infant del monestir de Santa Maria de Roses. Potser el conestable —o el seu delegat, l'abat de Ripoll— en tingués coneixement, hagués vist les corones de Roses i, per això, hagués triat Pere Àngel per dur a terme una obra que, com bé s'ha dit, «comporta una suma de factors: devoció, política, art i guerra».

JOAN DOMENGE I MESQUIDA



Lapier del.

Dessiné par M. de la Roche

Vista de GERONA.

Vue de GIRONA



View of GIRONA

JEAN FRANÇOIS LIGIER / GRAVADOR: FRANÇOIS NICHOLAS
BARTHÉLEMY DEQUEVAUVILLER

Vista de Girona

1806

Aiguafort / paper

26 x 33 cm

Museu d'Art de Girona. Núm.reg. 251.834

Fons d'Art Diputació de Girona

La «Vista de Gerona» de Ligier al *Voyage pittoresque* d'Alexandre de Laborde

L'obra de Ligier correspon a un aiguafort, avui en full volant, que en el seu moment formà part del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820) d'Alexandre de Laborde (París, 1773-1842). L'obra completa consta de quatre volums, dels quals el primer fou el dedicat a Catalunya. Va aparèixer en fascicles: «Il doit être divisé en 70 livraisons composées de 6 planches chacune, et du texte correspondant, qui se publient toutes les six semaines. Il en paroît onze au mois d'octob. 1808».

El *Voyage* va donar a conèixer el país a la resta d'Europa. Va ser el resultat d'una empresa col·lectiva en què participaren una vintena de dibuixants, alguns arribats de França —entre els quals cal destacar el mateix autor, Jacques Moulinier, François Ligier i Jean Lubin Vauzelle, entre d'altres—, i comptà també amb la participació d'artistes autòctons.

Els autors

El dibuixant —i, segons algunes fonts, arquitecte— Jean François Ligier (n. c. 1755-post. 1803) n'és un dels autors. Apareix també amb la grafia Liger i, de fet, així és com l'esmenta Benezit al seu *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* (1948-1955, 8 volums), on el defineix com a col·laborador de Moulinier, sense proporcionar dates extremes.

Sobre el gravador François Nicholas Barthélemy Dequevauviller (Abbeville, 1745-París c. 1807), el mateix Benezit apunta que ja comptava amb una llarga trajectòria com a viatger i com a gravador quan es va incorporar al projecte de Laborde, i en destaca la particular manera de tractar la llum.

La vista de Girona de Ligier suposa, segons apunta Joan-Maria Bragulat a *El gravat a Girona* (2010), la segona representació en gravat coneguda de la ciutat. La primera hauria estat l'aiguafort del gravador francès Nicolas Perelle entre 1694 i 1695, publicat a *Les plans et profils des principales villes et lieux considerables de la Principauté de Catalogne* de Sébastien de Pontault, Chevalier de Beaulieu. Tot i que el dibuixant segurament coneixia la ciutat, els seus edificis emblemàtics i el circuit de la muralla, la tipologia arquitectònica representada es troba lluny de la realitat ja que denota clares reminiscències franceses.

Aquesta no és l'única vegada que Ligier-Dequevauviller uneixen esforços en l'execució d'un tema; a tall d'exemple formen tàndem en els següents gravats: *Alicante*, *Manresa*, *Zalamea*, *La Vista de la Alameda de Valencia*, *La Lonja de Valencia*, *Sagunto*, *Lyria*, *Elche*, *Albargas* o bé *Mérida*.

El gravat de Ligier-Dequevauviller es pot incloure sota el terme genèric de topografia i conté el binomi essencial dels paisatgistes del segle XVIII: realitat i fantasia. La representació de Girona correspon a una obra fidel a la realitat i la *Vue de la ville de Gironne en venant de Figueras*, el títol escollit per Laborde, esdevé una de les escenes més representatives de la ciutat i serà una de les més reproduïdes en el futur.

Descripció

A l'esquerra s'observa l'arc de l'església de Nostra Senyora del Pilar —una part de les restes foren venudes i traslladades a Sant Hilari (1926) i els seus carreus van ser emprats pel marquès de Montsolís per erigir l'església del Casal-Castell dels Marquesos de Montsolís, antic Mas Saleta—. A Montjuïc es perfila la torre de sant Joan i, al fons, el portal de França, enderrocat l'any 1909, i la muralla de sant Pere, desapareguda en part el 1898. Dos edificis ressalten en la fesomia de la ciutat:

la catedral i la Col·legiata de Sant Fèlix i, a la dreta en primer terme, el riu Ter.

El conjunt configura un paisatge real i natural, que transmet una visió plàcida i en certa manera romàntica, enriquit amb afegits estètics particulars, dels quals es podria prescindir; es troben en aquesta tessitura dues tipologies de personatges: els distingits i ben abillats (que l'artista inclou passejant vora el riu), i els camperols acompanyats d'un ase que s'atansen a la ciutat, a punt de creuar l'arcada que ocupa la via.

El Voyage pittoresque

L'obra de Laborde ha esdevingut una de les millors monografies il·lustrades de la història i compta amb més de 900 gravats que recullen diversitat d'escenes, tant paisatgístiques com de recopilació de patrimoni artístic. Per assolir l'alta qualitat dels dibuixos, el *modus operandi* estava fonamentat en dos puntals bàsics: l'alt nivell de l'equip d'artistes (dibuixants-gravadors) i els múltiples dibuixos duts a terme per a un mateix tema o monument. Gràcies a aquesta pràctica, es garantia l'elecció de la millor execució.

Aquest preparat viatge respon també a una finalitat política i promocional. Laborde va ser un viatger amb avals institucionals: d'una banda, va comptar amb Manuel de Godoy, ministre de Carles IV i una Societé de Gens de Lettres et d'artistes de Madrid i, de l'altra, amb la col·laboració del govern francès i d'altres corts europees.

Laborde sap agrair el seu suport i ho fa de manera ostensible a la portada del primer volum de l'edició espanyola, francesa i alemanya del *Voyage*, amb una dedicatòria destinada a «Son Altesse Sérénissime Le Prince de la Paix...», és a dir, per a Godoy. La impressió de la moneda de l'emperador Galba amb la inscripció GALLIA-HISPANIA esdevé un altre element iconogràfic simbòlic que rebla l'avinença entre els dos països. El paper fonamental de Godoy en la protecció de l'arqueologia i en l'empresa acarada per Laborde és explicat per Alicia M. Canto a *Carlos IV y Godoy: los primeros protectores ilustrados de la arqueología española* (RAHa., 2012).

Laborde, descendent d'espanyols, inicia cap a 1798 una campanya en la qual emprèn el periple per Espanya i dirigeix un grup d'especialistes. Una part del resultat queda plasmat al *Voyage* (1806-1820, 4 volums, en Gr. Fol.) i a l'*Itineraire descriptif de l'Espagne* (1808, 5 volums i 1 volum d'atles); l'any 1800 torna a la península com a agregat de Luciano Bonaparte en qualitat d'arqueòleg, però el Tractat d'Aranjuez (1801) suposa el retorn forçós de Bonaparte i Laborde a París, encara que el darrer torna per continuar el projecte endegat, moment en què es realitzen molts dels dibuixos, alguns

emprant la cambra obscura, tècnica de la qual és un dels artífexs.

Malauradament, els conflictes bèl·lics de França amb Espanya —la Guerra del Francès iniciada el 1808— i amb la resta d'Europa frenaren les expectatives de vendes tant de l'edició com dels dibuixos originals, fins al punt que l'obra resta inacabada. És per aquest motiu que algunes zones geogràfiques—com Astúries o les Balears— no s'hi troben incloses.

INÉS PADROSA I GORGOT



FRANCESC TORRESCASSANA I SELLARÉS

Un carrer

1871

Oli / tela

27,5 x 24,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 250.309

Fons d'Art Diputació de Girona

La singularitat d'aquesta pintura dins la producció coneguda de Francesc Torrecassana i Sellarés (Barcelona, 1845-1918) ens obliga a fer una reflexió sobre l'estricta sistematització establerta a la historiografia de l'art. Encasellem els artistes i les seves obres dins uns estils o escoles preestablerts perquè, com a la vida, necessitem que tot tingui un ordre precís i així poder historiar, i viure, sense riscos. Ara, però, la certesa que aquesta obra, que a primer cop d'ull atribuiríem a l'Escola Luminista, és de Francesc Torrecassana —pintor considerat tradicionalment com un dels fidels seguidors del realisme paisatgístic rural nascut amb Ramon Martí Alsina— ens desmunta el relat i obre portes a una altra manera d'entendre els moviments artístics que donaren pas a la modernitat.

Sobre el pintor Francesc Torrescassana Sellarés s'ha escrit molt poc, encara que el seu nom sempre apareix citat quan es parla del cèlebre paisatgisme català. També és habitual que alguna de les seves pintures s'utilitzi per il·lustrar els textos publicats sobre la història de l'art català més generalistes o sobre el realisme o el paisatgisme català. Probablement per això, malgrat no existir un estudi exhaustiu de la seva figura i de la seva obra, tots sabem qui és i creiem tenir al cap una imatge molt precisa de com s'expressava. I és per això també que quan veiem per primera vegada aquesta pintura, una de les tres que conserva el Museu d'Art de Girona del pintor —dos paisatges, cap dels quals signats, i un retrat del seu company i amic Ramon Amado, dels volts de 1875—, dubtem seriosament de l'autoria perquè se surt del tot d'aquella imatge que ens havíem gravat.

Què veiem en aquesta tela? Llum, veiem llum per tot arreu i els efectes directes de com es projecta a una hora determinada sobre un lloc concret: la llum és la protagonista absoluta de l'escena. I veiem una simplicitat compositiva sorprenent, que prescindeix de detalls, d'anècdotes i de barroquismes innecessaris, i redueix la presència humana a una ombra solament intuïda. I, també, l'aplicació d'una pinzellada àgil i notablement empastada i matèrica, que accentua la força de la composició. És amb tot plegat com ens transmet d'un sol cop la informació captada de la impressió del natural; tot un manifest plàstic de la modernitat, que encaixaria més amb qualsevol dels artistes contemporanis de l'autor de l'Escola Luminista de Sitges, o fins i tot d'un jove Rusiñol. Tots ells propugnaven els nous corrents i, per sobre de tot, experimentaven amb la captació del natural i els efectes i els contrastos lumínics, enamorats dels paisatges mediterranis.

I què en sabem fins ara de Francesc Torrescassana i de la seva obra? Si bé va realitzar tant retrats com pintura d'història o de gènere, el considerem fonamentalment un paisatgista, alumne destacat i amic de l'artista que més féu per assentar i difondre el paisatgisme català, Ramon Martí Alsina (Barcelona, 1826-1894). Parteix del naturalisme rural après al taller del mestre per continuar en aquesta línia, però despullant progressivament aquell paisatge d'elements prescindibles i evolucionant molt a poc a poc cap a una concepció més lliure i moderna de l'expressió pictòrica, basada en una tímida descomposició matèrica i en el protagonisme de la llum.

Tanmateix, la peça que comentem avui no presenta la manera de fer i de representar la natura habitual en Torrescassana, la qual cosa va justificar el dubte sobre l'autoria, i fins i tot que penséssim que pogués ser d'un Joan Roig i Soler (Barcelona, 1852-1909) o d'un Arcadi Mas i Fondevila (Barcelona, 1852-Sitges, 1934), iniciadors de l'Escola Luminista abans esmentada. Aquests autors centraren la pintura en el protagonisme absolut de la llum i solien introduir perspectives amb diagonals

molt marcades i profundes i representaven espais veristes i senzills, donant molta importància a les qualitats matèriques dels elements, terres, camins i cases emblanquinades, característiques totes que observem en aquest *Carrer* del Museu d'Art de Girona.

No obstant això, vam comprovar que aquest quadre ja estava inclòs a la catalogació de pintures del Museu de Girona publicada l'any 1882 (Girbal 1982, núm. 80, p. 28), en vida de l'autor. També vam esbrinar que procedeix del fons de la Comissió de Monuments de Girona, que el cedí al museu després d'adquirir-lo en una de les exposicions anuals realitzades a la ciutat durant la dècada de 1870 per l'Associació per al Foment de les Belles Arts de Girona, en concret a la celebrada el 1871 —la data registrada de l'ingrés de dues obres de l'autor és el 15 de novembre de 1871—, tal com informa la bibliografia i la documentació d'arxiu consultada (Oliva Prat 1965, p. 34; Llibre d'actes 1866-1885 de la Comissió de Monuments Històrics i Artístics de la Província de Girona, foli 155 v.). Per tot plegat, vam concloure que la pintura havia de ser obra de Francesc Torrescassana i que fou realitzada necessàriament pels volts de 1871: tot un descobriment que situa l'autor a l'altura dels artistes que s'interessaren més per les noves tendències desenvolupades a Itàlia i a França i que no tardaren a arribar al nostre país.

Potser aquest estudi de llum, serè i potent, va ser només un apropament experimental propi dels artistes joves de la seva generació. Hem de pensar que Torrescassana va estudiar a l'Escola Llotja de Barcelona (1859-1865), on va cursar tant els ensenyaments d'aplicació com els estudis superiors de pintura, escultura i gravat, i que durant aquests anys va haver de produir-se necessàriament un intercanvi d'influències amb companys amb qui coincidí a les classes, entre els quals trobem els luministes Joan Roig i Soler (que hi estudià de 1861 a 1863) i Arcadi Mas i Fondevila (alumne durant el curs 1864-1865), sense oblidar Josep Tapiró, Ramon Amado, Pere Borrell Delcaso, Simó Gómez, Tomàs Moragas o Aleix Clapés, entre d'altres. Tots aquests artistes es convertiren aviat en figures rellevants de l'art català.

A més, malgrat la seva formació acadèmica, sabem que Torrescassana aviat rebutjà els criteris tradicionals de l'ensenyament, ja que va sumar-se a un document titulat «Al Público» publicat el 1870 a *El Telégrafo*, en el qual una colla de joves artistes es mostraven contraris a l'esperit de tot el que comportava l'ensenyament acadèmic i donava la benvinguda als nous temps.

Suposem també que va fer viatges als focus europeus de més activitat artística, com era costum aleshores. Malgrat que no hem trobat la confirmació que anés pensionat oficialment a Itàlia en acabar els estudis, probablement hi viatjà pel seu compte com era força habitual. Així mateix, sembla que va realitzar diversos viatges a

París al llarg dels anys —ja el 1867 va presentar dues obres a l'Exposició Universal d'aquesta ciutat— i que el 1869 passà un temps a Egipte on, entre altres obres, retratà el pas del primer vaixell espanyol pel canal de Suez i, per tant, va participar de l'èxitós corrent orientalista, que avui només associem a alguns dels seus companys.

És cert que no és aquest el lloc ni el moment més adient per desenvolupar un estudi biogràfic de l'artista, però no hem volgut deixar de destacar alguns aspectes puntuals de la seva trajectòria que ens poden ajudar a entendre la gestació d'una obra tan avançada en una etapa tan primerenca de la vida de l'autor.

VICTORIA DURÁ I OJEA

Bibliografia sobre l'autor i l'obra (selecció)

Girbal, Enríque Claudio. *Catálogo de los cuadros del Museo Provincial de Gerona*. Gerona, 1882.

Pla Cargol, Joaquín. Catálogo de las obras de Pintura y Escultura existentes en el Museo Provincial de Gerona. Girona, 1932, núm. 80, p. 24.

Oliva Prat, Miguel. *Las Exposiciones de la Asociación para el Fomento de las Bellas Artes de Gerona, en las Fiestas de San Narciso, a últimos del siglo XIX*. Girona, 1953.

Oliva Prat, Miguel. «Formación de la pinacoteca provincial Gerundense. Las exposiciones de pintura a finales del siglo XIX». *Revista de Gerona*, 32, 1965 (p. 33-43, reprod. p. 42).

Gual, E. F. «La monogràfica de Francesc Torrecassana». *Mirador*. Barcelona, 25 d'octubre de 1934, núm. 298, any IV, p. 7.

Ràfols, J. F. i Renart J. «Exposició d'homenatge a Torrecassana». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, II-1935, núm. 45, p. 52-62.

«Las exposiciones y los artistas. Francisco Torrecassana». *Destino*, Barcelona, 4 d'abril de 1942, núm. 246, 2a època, any VI.

Baixeras, Dionís. «Francisco Torrecassana». *Destino*, any 1942, núm. 233-258 (gener-juny), p. 11.

Fontbona, Francesc (fotografies de Ramon Manent). *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona, Destino, 1979.

PATRONAT DEL MYSEV



VISITEU EL

MYSEV

DE GALLICANTS DE

GIRONA

MOR ES DE 10 A 6

LLUÍS BUSQUETS I MOLLERA

Visiteu el Museu de Galligants de Girona

c. 1933-35

Tinta i guaix / paper vegetal

31,5 x 16 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.407 (Fons Germans Busquets i Mollera)

Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art

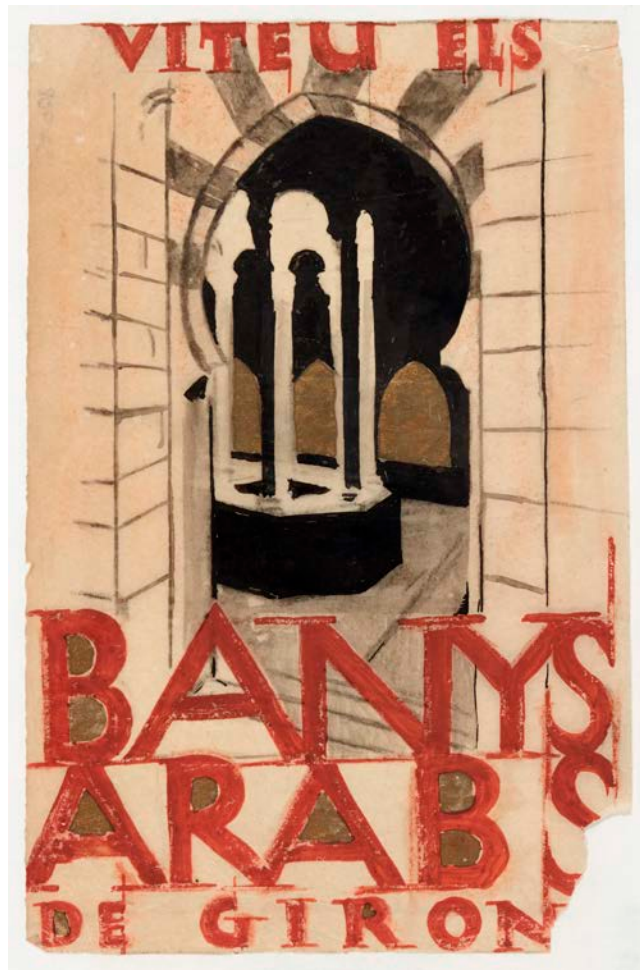
Els germans Busquets —Josep M., Lluís i Jaume— moltes vegades van treballar de manera mancomunada en diversos projectes i, per això mateix, sovint es fa difícil de determinar la mà de cadascun d'ells en les seves obres. Aquest projecte de cartell per al Museu de Galligants de Girona, que no ens consta que s'imprimís com a tal, creiem que és obra només de Lluís Busquets. L'hauria realitzat en l'etapa en què fou director del museu, entre 1933 i 1935. El fet que a la llegenda del cartell no hi aparegui la referència a l'advocació a sant Pere del monestir de Galligants, on hi havia la seu del museu, corrobora que ja ens trobem en el període de la II República, que remarcà la determinació constant de laïcitat i la secularització generalitzada en molts camps de la societat, també en el món cultural. Les referències cristianes van desaparèixer, com en el cas d'aquest cartell.

El cartell és una mostra clara de la integració de la imatge i del text per formar una sola unitat. S'allunya dels cartells modernistes i s'ha de situar en els paràmetres del noucentisme, tot i que presenta algunes reminiscències estilístiques del món centreeuropeu,¹ per la influència i el contacte amb Rafael Masó, amb qui van col·laborar els germans Busquets. Amb tot, és una visió molt més mediterrània, amb una gran sobrietat compositiva.² I, malgrat que conforma un tot únic, hi ha una distribució molt clara entre l'espai dedicat a la imatge i l'espai dedicat a la grafia.

Les tipografies utilitzades al cartell són molt clares, a base de tipus romans, com la Perpetua,³ la Goudy⁴ o la Times,⁵ emprades en molts cartells noucentistes. Es podria dir que hi ha una simplificació dels elements amb un caràcter molt sintètic. Se cerca allò essencial simplificant els elements a la mínima expressió.

El cartell presenta també una gran simplicitat cromàtica perquè utilitza dues tintes que es complementen. Es fa servir el negre i es contrasta amb superfícies que cre-

Lluís Busquets. *Ví[s]iteu els Banys Àrabs de Girona*, que conserva el Museu d'Art. Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.908 (Fons Germans Busquets i Mollera). Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.



iem que havien d'anar en tinta daurada (també es pot observar en l'altre esbós de cartell dels Banys Àrabs, que conserva el Museu d'Art, núm. reg. 137.908). Representa gràficament els principis noucentistes: l'ideal grec, el retorn al classicisme i la puresa formal, en definitiva una nova directriu estètica. Hem de tenir present que Lluís Busquets, creient i practicant cristià, havia realitzat diverses obres per a esglésies on l'ús del daurat era normatiu i s'utilitzava amb profusió, perquè conferia a allò que es representava un caràcter més sagrat, més espiritual.

De fet, Lluís Busquets era un especialista en tipografies, que s'havien aplicat en molts dels projectes realitzats en solitari o conjuntament amb els seus germans. Era una parcel·la que requeia a les seves mans de manera gairebé exclusiva. En el cas d'aquest cartell, hi ha una tipografia més gruixuda alhora que l'autor, a la composició, intenta imprimir un caràcter més dinàmic per tal de trencar l'estatisme de la disposició lineal del text utilitzant lletres de mides diverses. El mateix passada a la transformació de les lletres u de MVSEV, contraposades a la lletra ema de la mateixa paraula i del punt volat que apareix a la o de GIRONA, que marca la centralitat del topònim respecte de la seva situació entre els marges del cartell. El més important és la idea, que l'acosta a un llenguatge creatiu de molta serenor i harmonia.

Aquest dibuix original per a cartell, realitzat en tinta i guaix sobre paper vegetal, era —i ha estat així molts anys— una pràctica habitual en la manera de treballar d'artistes i/o dissenyadors: plasmar la idea original sobre el paper i, després, fer proves de color amb un «paper vegetal» al damunt de l'original. Aquesta tècnica els permetia —gràcies a la transparència del vegetal— canviar de color i/o de tinta fins que el resultat fos el que buscava l'artista. Possiblement Lluís Busquets va fer diverses proves sobre paper vegetal i precisament aquesta és l'única que s'ha conservat.

Els noucentistes mantenien una decidida voluntat de construcció d'un país, on Catalunya perfilava la seva identitat moderna. S'impulsa la renovació pedagògica i es crea la Junta de Museus i el Servei de Conservació i Catalogació de Monuments. Es transforma i es fomenta la cultura, es posen en valor nous elements per aconseguir-ho. Es propugna una política cultural que promou la construcció de diferents equipaments culturals com, per exemple, museus i biblioteques. S'intervé en la restauració de monuments i en excavacions arqueològiques, etc. Tant és així que, a la Catalunya d'aquest període, hi ha una enorme profusió de cartells culturals. L'esbós de cartell que analitzem s'emmarca, precisament, en aquest anhel de país del qual participa Lluís Busquets.

A Girona, en aquesta etapa, es posen en valor dos monuments: els Banys Àrabs i el Museu (Lluís Busquets va realitzar un projecte de cartell per a cadascun d'aquests

edificis). La voluntat és posar-los a l'abast del poble i de tots els visitants de Girona (coincidint amb l'inici de l'interès per desenvolupar el turisme amb un caràcter normatiu). El museu és concebut com el nou temple de la cultura i, per això, s'ha de posar en valor.

Al cartell de Lluís Busquets destaca un sol element: el Museu. Es busca l'eficàcia amb els mínims recursos sense perdre la bellesa plàstica. És un cartell, en definitiva, sintètic, sobri i equilibrat. Transmet un missatge no només a partir del text i la imatge representada sinó també de la idea subjacent al missatge.

1. «Aquesta experiència i aquest interès per l'art alemany que Lluís Busquets comparteix amb l'amic Masó...». Bosch, Glòria; Portell, Susanna. «L'univers dels germans Busquets». *Els germans Busquets. Un univers compartit*. Girona, 2016, pàg. 12.

2. Monturiol, Antoni. «Els germans Busquets i el disseny gràfic». *Els germans Busquets. Un univers compartit*. Girona, 2016, pàg. 30.

3. La tipografia Perpetua fou dissenyada l'any 1929 pel tipògraf Eric Gill (Anglaterra, 1882). Gill també fou l'autor d'altres tipografies emprades durant el noucentisme com la sèrie Gill Sans (1928) i la Solus (1929), entre d'altres. <http://www.unostiposduros.com/grandes-maestros-de-la-tipografia-eric-gill/>

4. La tipografia Goudy Old Style fou dissenyada l'any 1914 pel tipògraf Frederic Goudy (Bloomington, Estats Units, 1865). Goudy va crear fins a 124 tipus d'impremta diferents, entre els quals cal destacar la coneguda Copperplate Ghotic (1905). <http://www.unostiposduros.com/grandes-maestros-de-la-tipografia-frederic-goudy/>

5. La tipografia Times New Roman fou dissenyada l'any 1929 pel tipògraf Stanley Morison (Anglaterra, 1889). Morison la va crear especialment per al diari del mateix nom, The Times. <http://www.unostiposduros.com/grandes-maestros-de-la-tipografiastanley-morison/>

ANTONI MONTURIOL I SANÉS
MAGDA PUJOLÀS I XARLES



LLUÍS BUSQUETS I MOLLERA

Escriptori

c. 1928-30

Fusta

130 x 115 x 44 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 138.691 (Fons Germans Busquets i Mollera)

Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art

Escriptori provinent del llegat de Lluís Busquets i Mollera, reconegut artista gironí juntament amb els seus germans Josep Maria i Jaume. Els germans Busquets i Mollera van sobresortir en el camp de la decoració i les arts aplicades i van ser estrets col·laboradors en els projectes firmats per l'arquitecte gironí Rafael Masó. L'any 1920 van obrir la Galeria dels Bells Oficis, un establiment d'exposició i venda d'objectes artístics i decoratius que pretenia protegir l'art i el treball dels artistes gironins a banda de complir els seus objectius comercials. La peça d'estudi tipològicament recull un dels models mobiliaris més destacats dels segles ^{xvi} i ^{xvii}, tot i que l'artífex, Lluís Busquets, l'adaptà als gustos noucentistes.

L'objecte d'estudi és una paperera o escriptori de fusta de noguera format per un buc prismàtic amb una tapa frontal abatible conformada per un plafó sostingut per dos muntants, que emmarquen la senzilla estructura i decoració de la peça. Per trencar aquesta volguda austeritat del moble, l'artífex disposa —a manera d'ornamentació— dos rombes o losanges, tallades en el plafó en sentit horitzontal i unides pels extrems interiors. Per assolir un focus d'atenció visual i donar un cert relleu a la peça, l'artista va recórrer al sistema de dissenyar-les com a figures concèntriques partint d'una petita forma piramidal.

El buc descansa, com succeeix a les peces renaixentistes i barroques, sobre un suport a manera de peu obert. L'estructura del peu està formada per dos muntants verticals a cada costat, que descansen sobre un altre d'horitzontal acabat en forma abossellada. Aquests muntants es troben units per uns travessers superiors, que segueixen el perímetre quadrat de l'estructura, i un travesser a la part inferior. A la part del mig s'hi ha disposat una balda i a la cintura, és a dir, al perímetre superior, dues peces allargades i estretes, que llisquen per permetre el recolzament de la tapa frontal en el moment de l'obertura.

Tal com s'ha indicat, estructuralment es tracta d'una tipologia sorgida al segle XVI a la península Ibèrica, que amb gran èxit va expandir-se a la resta d'Europa a través d'una gran diversitat de models i motius decoratius, i va perviure en àmbits provincials fins al segle XVIII.¹ Al llarg del segle XIX, aquest tipus de moble fou denominat «bargueño», tot i que a la documentació de l'època apareix citat fonamentalment com a escriptori, paperera o arquimesa, fent referència en els dos primers casos a la seva funció de contenidor de documents.

Pel que fa a l'organització interior, aquesta tipologia de mobiliari solia estructurar-se en una sèrie de calaixos, opció que no va ser l'escollida per l'artífex, que s'estima més disposar-hi unes simples baldes. Cal indicar que en el mateix llegat es conserven dos esbossos d'aquesta peça sense signar, que ens permeten veure les opcions que Lluís Busquets va pensar per aquest moble. Mentre que a la primera opció el disseny recorda els interiors dels canteranos catalans del set-cents, en el segon cas opta per una doble filera de sis calaixos en cadascuna.

L'autoria de la peça, tot i no estar signada, ha estat atribuïda a Lluís Busquets, el tercer dels quatre germans que integraven aquesta nissaga d'artistes gironins.² En aquest sentit, diversos autors ja han apuntat el costum de treballar de manera conjunta de Lluís i Josep Maria pel que fa als projectes de decoració i mobiliari i la dificultat que això comporta per adjudicar la pertinent autoria.³ En tot cas, l'acabat i la simplicitat interior de la peça fan pensar que el moble, a manera de prototip,

no va arribar mai a exposar-se a la Galeria dels Bells Oficis, sinó que es va destinar a vestir el domicili de Lluís Busquets.

La Galeria dels Bells Oficis, també coneguda com a Casa Busquets, es trobava situada a la confluència del carreró Álvarez de Castro amb la Rambla de la Llibertat de la ciutat i era regentada per Lluís Busquets juntament amb els seus germans Josep Maria i Jaume.⁴ Aquest establiment, projectat per l'arquitecte Rafael Masó (amb qui els tres germans van col·laborar estretament al llarg de la seva trajectòria artística), va ocupar un espai inexistent fins al moment a la ciutat, ja que donava veu als artistes gironins i els oferia un lloc on exposar les seves obres. La premsa recalca a la inauguració de l'espai que la galeria «marcarà el comienzo de una nueva etapa en nuestra vida ciudadana».⁵ Així, la tasca més comercial d'exposició i venda d'objectes artístics —com ara mobles, indumentària o joies— convivia amb l'organització i la participació en una àmplia varietat d'actes culturals, que puntualment eren publicitats a la premsa local del període. Acollià tertúlies, exposicions artístiques⁶ o recitals, ja que «la “Galeria” será además hogar y santuario del arte más puro; y por ello la literatura y la música hallan también allí protección y fomento mediante la venta de libros y composiciones, clásicos y modernos».⁷

Aquesta manera d'entendre l'art, en el cas de Lluís Busquets,⁸ es va estroncar de manera prematura per la seva mort a l'edat de 37 anys. Amb la seva desaparició, va deixar el panorama artístic de la ciutat orfe d'un notable



dibuixant i un excel·lent grafista, que col·laborà estretament amb Masó en projectes de disseny, decoració i tipografia.⁹

Retornant l'atenció a la peça que ens ocupa, cal indicar que el resultat visual i tècnic s'emmarca perfectament en els postulats del segon noucentisme, dels quals la nissaga dels Busquets va ser un dels més fermes valedors a Girona. No es pot obviar que en la concepció i la realització d'aquest escriptori l'autor sap aglutinar l'harmonia de les formes, el rigor d'una obra ben feta, sense artificis, on hi ha un domini del treball de la fusta així com una simetria en la composició i una elegància extrema que beu de la tradició. En aquest sentit, l'erudit gironí Joaquim Pla va escriure: «Cal també parlar en elogi d'alguns ebenistes, que han treballat i treballen per retornar al tipus clàssic dels mobiliaris catalans, com també és just esmentar els esforços d'alguns decoradors, com per exemple els germans Busquets de Girona, els quals, amb un pregon amor a tot el que té caire popular i és netament del país, ho van aplicant en els treballs de decoració que se'ls hi encomanen, assolint així conjunts plens d'harmonia i de dignitat».¹⁰

1. Rodríguez Bernis, Sofia. *Diccionario de mobiliario*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2006.

2. El germà més gran, de nom Narcís, va seguir estudis eclesiàstics i va ser sacerdot en diverses parròquies de Girona i Barcelona.

3. Alguns d'aquests projectes compartits van ser mostrats a l'exposició *Els germans Busquets. 1917-1941*, organitzada per l'Ajuntament de Girona l'any 1996.

4. La galeria fou inaugurada l'any 1920 i restà activa fins a la mort de Josep Maria Busquets l'any 1948.

5. «La galeria dels Bells Oficis». *Diario de Gerona de Avisos y Noticias*, 24/6/1920, p. 2.

6. Entre els artistes que van exposar a la galeria cal destacar Adolf Fargnoli. A principi de l'any 1928, aquest autor va presentar una sèrie d'arquetes. Així ho recollia una crònica: «En esta exposición figuran las obras de Fargnoli procedentes de la Internacional de Monza (Italia) y algunas de las que habrán de integrar las exposiciones de Nueva York, Wasingthon y Hollywood». *Diario de Gerona de Avisos y Noticias*, 28/12/1927, p. 6.

7. *Ibidem*.

8. Lluís Busquets es va llicenciar en història i arqueologia. Entre les tasques professionals que va desenvolupar cal destacar el càrrec d'arxiver de la ciutat de Girona i la direcció del Museu Provincial d'Antiguitats de Girona, on portà a terme la feina d'inventari i catalogació de la col·lecció.

9. Entre els múltiples treballs podem destacar la realització dels cartells promocionals dels Banys Àrabs, el cartell del Museu de Sant Pere de Galligants o la tipografia per als rètols de la fàbrica de Can Marcó de Quart. Op. cit. 3, p. 16.

10. Pla, Joaquim. «El mobiliari de sabor català». *L'Autonomista. Suplement Literari*. 1/10/1926, p. 23.

Bibliografia

Busquets Dalmau, Lluís. *Jaume Busquets i Mollera. Artista i pedagog dels Bells Oficis*. Institut d'Estudis Gironins, 2012.

Busquets Dalmau, Joan. «Lluís Busquets i Mollera. Arxiver municipal de Girona (1930-1938). Breu nota biogràfica». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 52, 2011, p. 835-860.

Diario de Gerona de Avisos y Noticias. 28/12/1927, p. 6.

Diario de Gerona de Avisos y Noticias. 7/2/1931, p. 2.

Diario de Gerona de Avisos y Noticias. 22/3/1930, p. 2.

El Noucentisme. Un projecte de Modernitat: exposició oberta al públic del 22 de desembre de 1994 al 12 de març de 1995. Generalitat de Catalunya/ Departament de Cultura, 1994.

Els germans Busquets. 1917-1941. Ajuntament de Girona, 1996.

Els germans Busquets. Un univers compartit: exposició oberta al públic del 29 d'octubre de 2016 al 21 de maig de 2017, Museu d'Art de Girona.

«Els oblidats germans Busquets». *Revista de Girona*, núm. 179, desembre 1996, p. 6.

«La galeria dels Bells Oficis». *Diario de Gerona de Avisos y Noticias*. 24/6/1920, p. 2.

Pla, Joaquim. «Un nou fogar de l'art». *Diario de Gerona de Avisos y Noticias*. 24/3/1926, p. 1-2.

Pla, Joaquim. «El mobiliari de sabor català». *L'Autonomista. Suplement Literari*. 1/10/1926, p. 20-23.

Riuró, R. «Crònica de cinquanta anys d'activitat arqueològica». *Quadern de treball*, núm. 8, 1995, p. 75-111.

Servitja, L.; Burch, J. «Els museus de Girona. Un passeig per la seva història». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. LV, 2014, p. 531-544.



Alabàstron Etruscocorinti

Finals del s. VII aC - principis del s. VI aC

Ceràmica

9,5 x 3,5 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 834

Fons Bisbat de Girona

Un ungüentari etrusc a l'extrem nord-est de la península Ibèrica

L'alabastron de ceràmica etruscocoríntia que presentem pertany a un lot d'ungüentaris de suposada procedència emporitana conservats al Museu d'Art de Girona i a les diverses seus del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Es tracta de materials sense context, fruit d'excavacions no oficials, als quals se'ls atorga un origen emporità ja que formaven part d'antigues col·leccions privades locals i van ser comprats en moments diferents per la Comissió de Monuments. Malgrat que són poc nombroses, aquestes peces situen Empúries i el seu territori al centre del debat sobre la presència d'un comerç etrusc directe al llarg de les costes del golf de Lleó i de l'extrem nord-est de la península Ibèrica.

Durant les últimes dècades l'interès sobre la presència de produccions etrusques¹ a la península Ibèrica ha anat creixent, revifat per les noves dades aportades pels treballs de camp, així com per la revisió de materials de fons antics de col·leccions i de troballes. Gràcies a la intensificació de la recerca i l'elevat nivell científic assolit per les excavacions arqueològiques recents, avui dia disposem d'importants conjunts d'importacions etrusques que se situen entre la segona meitat i finals del segle VII aC i finals del segle IV aC. En aquest context, el nord-est de Catalunya representa una regió que, respecte a la resta de la península, es caracteritza per l'excepcional concentració de troballes amb aquest origen. Es tracta sobretot d'àmfores vinàries, seguides per vaixelles fines per a la taula (plats) o relacionades amb el consum del vi (gerres i copes) i per ceràmica comuna de cuina (olles i morters). Cal destacar també la presència d'alguns objectes de luxe vinculats amb el banquet, en particular bronzes, o relacionats amb el comerç d'olis perfumats (ungüentaris ceràmics). La majoria procedeixen del jaciment d'Empúries, tant dels contextos de l'hàbitat indígena de Sant Martí d'Empúries com de la ciutat grega, però hi ha també una quantitat destacable de materials procedents d'assentaments ibèrics com ara Ullastret, Mas Gusó (Belcaire d'Empordà) i Mas Castellar (Pontós).

Al costat d'aquestes peces d'origen cert, hi ha una sèrie d'objectes de diferent tipologia i cronologia que procedeixen d'excavacions no oficials i, per tant, no tenen un context segur. Entre aquestes peces destaca un lot de petits ungüentaris de ceràmica etruscocríntia, una producció etrusca que imita la ceràmica grega coríntia i que es documenta a Etrúria entre l'últim terç del segle VII aC i mitjan segle VI aC. Encara que es desconeixen les circumstàncies i el lloc exacte de la troballa, tenint en compte la tipologia i l'estat de conservació íntegre, per a aquestes peces s'ha proposat com a procedència la necròpolis emporitana grega arcaica del Portitxol, espoliada entre el segle XIX i inicis del segle XX. La funció principalment funerària dels ungüentaris etruscocrintis a Etrúria queda confirmada per la distribució de les troballes que, excepte uns pocs exemplars provinents de contextos d'hàbitat i dels dipòsits votius dels santuaris, es concentren a les necròpolis. L'ús com a elements de l'aixovar s'explicaria per la connexió amb les pràctiques rituals prèvies a la inhumació, que comprenien la purificació amb olis perfumats del cos dels difunts, del sepulcre i dels que oficiaven el ritual. La deposició a les tombes s'ha relacionat també amb la voluntat de dotar el difunt d'allò necessari per a la seva vida ultraterrenal, així com d'expressar el seu estatus social (Szilágyi 1998, 676; Bellelli 2008, 116).

En particular la peça que comentem avui correspon a un alabastron, un contenidor per a olis perfumats, amb la boca discoïdal, una nansa vertical amb perforació circular i el cos de forma ovoide. La seva superfície conserva

escasses traces de la decoració pintada original, de color marró fosc-negre, que devia combinar elements geomètrics com bandes concèntriques, pètals i fileres de punts, amb elements figurats. De fet, a la taca que s'observa a la part central del cos, R. Asensi (1991, 229) hi va reconèixer part de la decoració figurada constituïda per siluetes de gossos corrent cap a la dreta. Si bé l'estat de conservació del nostre exemplar no permet proposar una atribució a un taller específic, atuell amb aquesta forma i aquest tipus de decoració s'han documentat principalment al territori de la ciutat etrusca de Vulci (Laci), on se situaria el centre de producció (Bellelli 1997). Pel que fa a la datació, com que es tracta d'una peça sense context, es basa únicament en l'anàlisi tipològica i estilística i en els paral·lels trobats a la península Itàlica, que indiquen una cronologia de finals del segle VII aC i començament del segle VI aC.

La peça que analitzem s'insereix, doncs, de forma plena en el debat sobre qui van ser els primers —fenicis, etruscs o grecs— que van comercialitzar els productes etruscos entre les poblacions indígenes del sud de Gàl·lia i del nord-est de la península Ibèrica a partir de finals del segle VII aC. De fet, figuraria entre les importacions etrusques més antigues que s'han trobat a Catalunya. Es remuntaria, per tant, a la fase inicial de contactes entre les comunitats indígenes de l'Empordà i el món colonial mediterrani, que es van desenvolupar ja des d'un moment anterior a la fundació d'Emporion (segon quart del segle VI aC) i a la presència comercial grega en aquest territori.

1. Els etruscs van ser una civilització preromana de la Itàlia central tirrena (Etrúria).

ALBA VARENNA

Bibliografia

Aquilué, X., Castanyer, P., Santos, M., Tremoleda, J. (2006). El comercio etrusco en Emporion: evidencias sobre la presencia de materiales etruscos en la Palaia Polis de Empúries a *Gli Etruschi da Genova ad Ampurias. Atti del xxiv Convegno di Studi Etruschi ed Italici* (Marseill-Lattes, 26 settembre - 1 ottobre 2002), Pisa-Roma, 175-192.

Asensi, R. M. (1991). Los materiales etruscos del orientalizante reciente y período arcaico de la Península Ibérica: las cerámicas etrusco-corintias de Ampurias a J. Remesal, O. Musso (coord.). *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*, Barcelona, 225-238.

Bellelli, V. (1997). Dal Museo di Tarquinia: decoratori etruschi di "Running Dogs", *Miscellanea etrusco italica* II, Roma, 7-54.

Bellelli, V. (2008). Le parfum dans les tombes orientalisantes etrusques a A. Verbanck-Piérard, N. Massar, D. Frère (ed.). *Parfums de l'Antiquité. La rose et l'encens en Méditerranée*, catàleg de l'exposició, Mariemont, 111-119.

Martín, A. (1985). Noves dades per a l'estudi del comerç etrusc a l'Empordà. *Cypsela* 5, Girona, 79-87.

Martín, A. (1991). El material etrusco en el mundo indígena del NE de Catalunya a J. Remesal, O. Musso (coord.). *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*, Barcelona, 95-105.

Szilágyi, J.G. (1998). *Ceramica etrusco-corinzia figurata. Parte II*. 590/580-550 a.C., Firenze.

Varennà, A., Casas, J. (2016). Importaciones etruscas en Mas Gusó (Bellcaire d'Empordà, Girona, Cataluña), *Pyrenae* 47, 1, 119-142.

www.museuart.com

12 mesos, 12 obres és una compilació dels comentaris d'obres seleccionades el 2017 que presenta, en format fitxa, el Museu d'Art de Girona amb el nom genèric d'*Un mes, una obra*. Cada mes, al llarg de l'any, es proposa a un autor l'estudi i el comentari d'una obra perquè en doni la seva visió particular. Tots els comentaris s'apleguen en aquest recull, que permet fer-ne una lectura més calmada i alhora descobrir la varietat d'obres i la diversitat de mirades que ofereixen les peces d'un museu.

ISBN 978-84-393-9670-3



9 788439 396703

